

تقديم

عبد العزيز الربيعي



تقـــديم

للأستاذ عبد العزيز الربيع

لا أستطيع أن أحدد بالضبط تاريخ صلتى بالمسرح ولكن من المؤكد أنها بدأت في وقت مبكر من حياتى الثقافية فقد كانت تستهوينى المسرحيات التى كانت تنشر في المجلات التى كانت تصدر في تلك الأيام وخاصة في مجلة الرسالة ثم مجلة الرواية بعد ذلك كما كانت تستهويني المقالات النقدية التى كانت تنشر عن المسرحيات التى كانت تمثل في مصر في تلك الأيام وكنت أشعر بكثير من السعادة حين تقع في يدى مسرحية من المسرحيات وقليلا ما يحدث ذلك وكنت أرتاح للمسرحيات المكتوبة بالعربية الفصحى وأنفر من المسرحيات التى كتبت بالعامية .

ولعل من حسن الطالع أن تفكر مدرستى الابتدائية عندما كنت تلميذا بها فى إضافة تمثيلية قصيرة تقدم فى الحفل السنوى الختامى لتوزيع الشهادات والجوائز وقد وقع اختيار المسؤولين فى المدرسة على كاتب هذه السطور ليكون أحد بطلى التمثيلية الرئيسيين . وقد أشرت إلى ذلك بكثير من التفصيل فى كتابى (ذكريات طفل وديع) .

ثم انتقلت إلى مكة لمواصلة دراستى الثانوية وكان الوضع هناك كالوضع فى المدينة أعنى أنه لم يكن هناك عناية كبيرة بالمسرح أو التمثيل المسرحى . ومع ذلك فقد كان من حظى أن أمثل دورا رئيسيا فى إحدى الروايات الثلاث التى مثلت على امتداد المدة التى قضيتها طالبا فى المرحة الثانوية .

وأتاحت لى بعثتى إلى مصر فرصة كبيرة قرأت فيها مالا أحصى من الروايات المسرحية العربية والأجنبية وشاهدت أقطاب المسرح المصرى

على خشبة المسرح ورأيت ألوانا من المسرحيات النثرية والشعرية أذكر منها بصفة خاصة مسرحية شوقى (مجنون ليلى) ومسرحية عزيز أباظة (قيس ولبنى) كما حضرت طائفة من المسرحيات الأجنبية فى دار الأوبرا .

وأخذت فى تكوين مكتبة مسرحية تحتوى على شقين الشق الأكبر نصوص مسرحية مختلفة ومتنوعة والشق الثانى بحوث تاريخية عن المسرح ودراسات نقدية وتحليلية عن كثير من المسرحيات فى القديم والحديث . ونمت هذه المكتبة وتطورت وهى فى نمو دائم وتطور مستمر .

وأثناء دراستى الجامعية حدث أمر لم يكن فى حسبانى فقد جاءنى ذات يوم صديق زميل وكان يشاركنى هواية المسرح وكانت هذه الهواية تحتل القسم الأكبر من أحاديثنا فى لقاءاتنا الكثيرة . جاءنى هذا الزميل ووجهه يتهلل بشرا وقال لى إنه يحمل لى بشرى ستبهجنى كثيرا . ولم أستطع أن أتصور نوع هذه البشرى ولكن لم يخطر ببالى أنها ذات علاقة بالمسرح ولم يطل تفكيرى فقد بادر الزميل فأخبرنى بأنه علم أن معهد التمثيل العالي قد أعلن عن قبول دفعة جديدة . وسألته ولكن هل تنطبق علينا شروط القبول ؟ فأجاب بأن ذلك ما سنعرفه فى هذا المساء . وذهبنا إلى مقر المعهد ولم يكن يبعد كثيرا عن مقر سكنانا. وقابلنا الموظف المسؤول عن التسجيل واستفسرنا منه عن شروط القبول فعلمنا منه أن المعهد واسمه (المعهد العالي لفن التمثيل العربى) يحتوى على قسمين قسم التمثيل ويشترط فى الالتحاق به الحصول على الثانوية العامة بالإضافة إلى وجود موهبة التمثيل . وقسم البحوث والدراسات الفنية ويشترط للالتحاق به الحصول على شهادة جامعية وأصبنا بخيبة أمل لأننا نرغب الالتحاق بهذا القسم الأخير وبعد مناقشة قصيرة اقترح علينا مقابلة عميد المعهد — ومؤسسه كما علمنا ذلك من بعد — الأستاذ الكبير زكى طليمات . وتهيبت الدخول عليه ولكن زميلى — كان جريئا ولم يكن وديعا — جرنى من يدى ودخلنا عليه في مكتبه واستقبلنا الرجل الكبير هاشا باشا فعرضنا عليه موضوعنا

وأخبرناه أننا ندرس في الجامعة – وكان اسمها آنذاك جامعة فؤاد الأول – وأننا نرغب في الالتحاق بقسم البحوث والدراسات الفنية وأعلمناه أننا من الطلاب الشرقيين وهو الاسم الذى كان يطلق على الطلبة من غير المصريين واستمع إلينا في عناية واهتمام ثم رحب بنا وقال لنا إنه يعفينا من شرط الحصول على الإجازة الجامعية ولكن هذا الإعفاء معلق بشرط النجاح في امتحان القبول . وأخبرنا أن امتحان القبول قد حدد له يوم غد وأن علينا الحضور في الموعد المشار إليه . وحضرنا في مساء اليوم الثانى وأخذنا مكاننا في صالة الامتحان . وكانت ورقة الامتحان – تتضمن موضوعين الموضوع الأول : (كتاب أثر في حياتك) أما الموضوع الثانى فموضوع له علاقة بالمسرح وقد غاب عنى نصه الآن . وقد اخترت الموضوع الأول وقد تحدثت فيه عن كتاب الله (القرآن الكريم) وعدنا بعد يومين فوجدنا اسمينا في قائمة الناجحين .

ولن أتحدث طويلا عن هذا المعهد وإن كان جديرا بالحديث فقد قضيت فيه فترة من أسعد أيام حياتى الدراسية وأفدت كثيرا من أساتذته الأعلام واطلعت من خلاله على آفاق رحبة وتعلمت الكثير من تاريخ المسرح في العالم القديم والمعاصر وتعرفت على الكثير من خفاياه وزواياه وخباياه . وأضفت إلى معلوماتى عنه معلومات في غاية الجدة والطرافة زادنى به تعلقا وبأثره إيمانا .

كان المعهد يضم طائفة من الأساتذة الأعلام وقد أفدت منهم جميعا وترك كل منهم أثره العميق في نفسى بغزارة علمه وصادق إخلاصه وحبه العميق للمسرح وتعلقه القوى بألوان الدراسات المسرحية .

ولكن ارتباطى كان أقوى بثلاثة من هؤلاء الأعلام حتى بعد أن تركت المعهد فأنا أذكرهم دائما بكثير من الحب والإعزاز والإعجاب والتقدير .

وهم الأساتذة الأعلام :

١ – زكى طليمات .

٢ – زكى مبارك .

٣ – وهيب كامل .

وعلاقتى بالأستاذ زكى طليمات – أمد الله في حياته النافعة – علاقة قديمة وتعود هذه العلاقة إلى أيام الصبا – أعنى صباى أنا – فقد كانت مقالاته في مجلة الرسالة إحدى الوشائج التى وصلتنى بالمسرح وأوجدت بينى وبينه هذا الرباط الروحى الذى يزداد على الأيام قوة ومتانة .

أما علاقتى بالدكتور زكى مبارك فهى أيضاً علاقة قديمة بدأت مع مقالاته في مجلة الرسالة وللدكتور زكى مبارك – رحمه الله وغفر له – أسلوب متميز يجتذب الصغار والكبار وله وثبات ذهبية رائعة وقدرة على التحليق بارعة . وكان الناقد الأول في الساحة الأدبية وقد بقى فيها سنوات طوال يصول ويجول . وكان ذا تأثير كبير على الشباب يسيطر على نفوسهم بروائعه ويستحوذ على قلوبهم بعصاميته ويملأ أفئدتهم رضا بحبه للعربية ودفاعه عن العروبة .

كانت مقالا ته وكتبه إحدى الركائز الأساسية التى قامت عليها ثقافة الجيل الماضى .

ولقد لقيته في المعهد العالى لفن التمثيل العربى يدرس الأدب العربى وكان سرورى به عظيما ولم يقلل من هذا السرور أننى لقيته في أواخر حياته فقد انتقل إلى رحمة الله بعد أن تركت المعهد بثلاث سنين ولم يقلل منه أننى وجدته محطما نتيجة تآمر أعدائه عليه وتربصهم الدوائر به وهم جميعا من كبار العلماء والأدباء ولن أتحدث عنهم هنا بأكثر من هذا أو أذكر أسماءهم فقد انتقلوا جميعا إلى رحمة الله وسيقفون جميعا أمام أحكم الحاكمين وأعدل العادلين .

أذكر أننى كتبت منذ عشر سنوات أو أكثر عددا من المقالات عن أستاذنا الدكتور زكى مبارك في جريدة المدينة وعلى أثر ذلك تلقيت رسالة كريمة من أستاذنا العلامة الشيخ على الطنطاوى يعتب فيها على كتابة هذه المقالات التى تحبب الشباب في أدب رجل له بعض الانحرافات في مجال التصوف ولست أدرى بماذا أجبت أستاذنا الكبير . ولكننى أذكر الآن أن هذه الانحرافات كانت في أواخر حياته بعد أن تآمرت عليه كثير من قوى البغى والظلم .

وأعود إلى أستاذنا الكبير زكى طليمات .

وأستاذنا الطليمات شخصية فريدة يبهرك بعلمه الغزير وثقافته الواسعة وإخلاصه للمسرح إخلاصا يفوق كل تصور وكان يرافق كل ذلك بيان ناصع وبديهة متألقة ولغة سليمة فصيحة خالية من الشوائب حتى ليخيل إليك وهو يتحدث كأنما تستمع إلى أحد أمراء البيان في أزهى عصور العربية . وقد قال لنا مرة في إحدى محاضراته : بأنهم يتهموننى بتكلف الحديث وتجديد العبارات واصطناع هذا النسق العالى من الطرائف والأساليب . وها أنتم تروننى وأنا أتحدث إليكم فهل تجدون ما يدل على تكلف أو تصنع أو مبالغة ؟

والواقع أن هذه ظاهرة فريدة في رجل لم يدرس في معهد من معاهد اللغة العربية ولم يتخرج في كلية من كلياتها أو جامعة من جامعاتها ثم تكون لديه هذه القدرة القادرة على التحدث بهذا الأسلوب الفصيح والبيان الناصع دونما تكلف أو انفعال كأنما نشأ بين الشيح والقيصوم .

لقد كان لزكى طليمات دور طليعى عملاق في إنشاء المعهد العالي لفن التمثيل العربى وكان لهذا المعهد دوره الكبير الذي لا ينكر في تكوين جيل من المسرحيين المثقفين ولقد اضطلع هذا الجيل بدور عظيم لايستهان به في سبيل دعم المسرح وإيجاد نهضة مسرحية جبارة فمنذ أن عاد زكى طليمات

من بعثته الحكومية إلى فرنسا عام ١٩٢٩ م وهو يعمل على خلق نهضة مسرحية تعتمد على العلم والتخطيط السليم وهو المؤسس الأول للمعهد العالى لفن التمثيل العربى الذى أصبح اسمه الآن المعهد العالى للفنون المسرحية كما أنه المؤسس للفرقة القومية وللمسرح المدرسى والشعبى ويعتبر بحق – كما قال أحد مؤرخى المسرح المصرى – معلم الجيل الحديث الذي يتولى العمل الآن في جميع قطاعات المسرح والسينما .

وزكى طليمات هو المؤسس لمعهد الدراسات المسرحية بالكويت عام ١٩٦٤ م . وقد تولى عمادته منذ تأسيسه حتى الآن ولقد كان لهذا المعهد دوره الكبير في إيجاد نهضة مسرحية في الكويت يعرفها الجميع ومن الغريب أن هذه العقلية الجبارة التى تتمتع بثقافة مسرحية نادرة لم يؤلف كتبا في مجال تخصصه وقد سأله مرة أحد الصحفيين عن سر ذلك فأجاب بقوله (يظهر أن من يصنع المسرح لا يستطيع أن يكتب تاريخه وأنا ما زلت أصنع المسرح حتى الآن . وأرجو أن أنتهى من هذه الصناعة لأفرغ إلى تسجيل انطباعاتى وذكرياتى عن الناس وعن المسرح . . . إن في رأسى مسرحا كبيرا مليئا بالمآسى و (سيركا) يضج بالفكاهات والغرائب ومدرسة فيها الحقائق أعجب من الخيال . كل هذا أريد أن أسجله ليكون ذخيرة للجيل الصاعد ليعتبر ويستوحى ويسير) وقد ألف زكى طليمات كتابا واحدا أوأن ذلك ما وصل إلى علمى واسم هذا الكتاب (فن الممثل العربى دراسة وتأملات في ماضيه وحاضره) والكتاب وإن كان صغير الحجم إذ يقع في حوالى سبعين ومائة صفحة من القطع المتوسط إلا أنه كتاب على جانب كبير من الأهمية وخاصة بالنسبة لمن يهتمون بالمسرح العربى . ولن أستطيع في هذه المقدمة أن أجلو صورة واضحة عن محتويات الكتاب فذلك أمر يطول شرحه وحسبى أن أنقل الكلمة القصيرة التى استهل بها كتابه فهى تحمل الكثير يقول :

إذا كان الرسام يصور على القماش

وإذا كان الموسيقى يرسم على صفيحة السكون .

فإن الممثل يرسم صورة على أديم نفسه ليعكسها على نفوس المشاهدين فإذا هم يطالعونها ويطالعون من خلالها أنفسهم .

كما أنني مضطر إلى أن أنقل مقتطفات من المقدمة التي قدم بها كتابه تحت عنوان (هذا الكتاب) .

فالمؤلف يقول (هذا الكتاب . . في عنوانه ما يكشف بجلاء عن مضمونه وهو تناول لفن الممثل العربي ولكن في بعضه وليس في كله . وذلك منذ أن قام في الوطن العربي منذ أكثر من مائة عام إلى ما انتهى إليه اليوم) .

ويقول (وقد توخينا في هذا الجزء غير قليل من الإفاضة إذ لم نكتف في تناول فن الممثل بمظاهره بل تجاوزناه إلى استبطان دخائله أى إلى ما وراء المعالم والأبعاد المحسوسة إلى حيث تمتد آفاق أخرى قد يقف منها القارىء أمام أعماق من حياة الفكر العربي وقد تفاعل مع هذا الفن الوافد فن التمثيل هذا والممثل ابن مجتمعه وثمرة بيئته) .

ويقول (وفي معالجتي مختلف أساليب الأداء التمثيلي بالمسرح العربي كما جرت على أيدى أصحابها من كبار الممثلين وأصحاب الاتجاهات الصريحة فيها حرصت كل الحرص على أن أرسم صورة من صاحب الأسلوب تقدمه في واقعه الفني . وما أصعب أن تجيء صورة واضحة من فنان ممثل وذلك في أسلوب أدائه بحكم أن الممثل في واقع فنه وفي أسلوبه لا يخلف وراءه عناصر وشواهد ذات كيان مادى ثابت يمكن الرجوع إليها وتقديمها وذلك من جانب من لم يشاهدوا هذا الممثل) .

ويقول (إن لكل أديب أو فنان فيما يقدمه مواطن إجادة وسمو كما أن له نقيضها باعتبار أن الكمال لله وحده . فالاقتصار على الإشادة بمواطن

الإجادة والإتقان من غير اشارة إلى ما عسى أن يجيء مناقضا لهما أمر يقلل من صدق الصورة ويأتى بها غير مستكملة كل عناصرها كما يدفع بالقلم إلى المجاملة أو المديح والبحث العلمي يجب أن يتنزه منهما) .

ويقول (وثمت شيء آخر كان موضع الحرص منى وهو أننى في كل مرحلة بارزة من مراحل تطور فن الممثل أعمل على أن أرد الفرع إلى الأصل والحاشية إلى المتن باعتبار أن كل مرحلة إنما هى ظاهرة اجتماعية وانعكاس لما تجرى به الحياة العربية وهى تتفاعل مع الأحداث ومع مظاهر التطور العام بحيث لن يغيب عن القارىء — وهو يتأمل تطـــور فن الممثل — أن يطالع خلالها سلسلة من تطور الحياة الاجتماعية نفسها) .

ويقول (ثم كان أمرا محتوما — والكتاب يحاول أن يحيط بما تقدم — أن تكون لنا وقفات وتأملات في ماهية هذا الفن بين وجهات النظر المختلفة وأن يكون لنا تحمس يكشف عما هو غائم في أفقه أو غامض في مضمونه).

ويقول (ويبدو واضحا أن الكثرة الشاملة من الجماهير العربية ترى أن فن الإلقاء وفن الممثل يؤلفان شيئاً واحدا ولا يختلفان إلا في التسمية لأن العرب يعلمون منذ قديم الزمان شأن اللسان وفصاحته ويتبارون في إنشاد الشعر بالأسواق والمحافل . وإنشاد الشعر هو إلقاوه في جهارة صوت وفصاحة منطق . . فحين دخل فن التمثيل البيئة العربية اشتبه الأمر عليهم بحكم أن فن الممثل ينهض في أحد عناصره على فصاحة اللسان ونصاعة بيانه .

فكان أمرا لازما — والحالة هذه — أن يقف القلم أحيانا وفي سياق المعالجة موقف المدرس يصحح ما هو خاطىء ويرد ما هو منحرف عن القصد بالنسبة إلى بعض ما استقر في أذهان الجماهير عن ماهية فن الممثل .

وكذلك لم تكن هناك منجاة في أن يجنح القلم وعلى غير وعى منى إلى تقديم بعض من ذكريات عشتها في هذا المسرح العربى إذ عملت في أكثر مراحل تطوره ممثلا ومخرجاً وناقدا ومؤسساً لأكثر مؤسساته الفنية

ويختتم المؤلف مقدمته بهذه السطور (بما تقدم يصبح هذا الكتاب بغية الممثل المحترف يراجع فيه نفسه ويتأمل صورة مما هوعليه في فنـــه . ويكون للناشىء في هذا الفن منهلا يرتوى منه ويطفىء عطشه إلى المعرفة كما يقدم للناقد والمؤرخ مرجعاً يصح الركون إليه .

ثم يجىء هذا الكتاب من القارىء العادى فإذا هو باقة تقدم له ألوانا من ثقافات فنية وأدبية تعمل على تنمية المدارك وتغذية المعارف وتصفية الذوق وتعميق النظرة) وهذه المقتطفات تعطى فكرة محدودة عن الموضوعات التى عالجها المؤلف في كتابه كما تعطى فكرة عن المنهج الدقيق الذى وضعه المؤلف وقد نفذه في صرامة واتزان ثم هى تعطى فكرة عن المادة التى كان يدرسها لنا المؤلف في قسم النقد والبحوث الفنية بالمعهد العالى لفن التمثيل العربى وهى المادة التى عشنا فيها معه ساعات لا أحصى عددها استفدنا فيها من كل كلمة قالها إنه في محاضراته تلك يمثل العالم الذى يفنى من أجل العلم فهو ليس المعلم الموظف ولكنه المعلم صاحب الرسالة إنه معلم من معلمى الرعيل الأول أولئك الذين كانوا يوصفون بأنهم شموع تحترق وهو وصف صحيح وصادق ودقيق . ولقد قال مرة في حديث صحفى (أنا أحب التمثيل أهيم به بعد أن يملك الحب كل كيانى . هل سمعت عن محب هائم تحجزه عن محبوبته متاعب الطريق الطويل وأخطار السير فيه ؟ هل انتهى إليك أن مجنون ليلى أثرى من حبه ليلى ؟ ومن يحب عن هيام وصدق يعطى كل ما يملك ويبذل بل ويضحى بكل ما عنده وهذا بخلاف من يخطب النساء ويتخذ من أيها منهن بالحب وسيلة لتعريتهن من الحلى ومما يملكون من المال . فيصبح له رصيد كبير في البنوك وله عقارات . أنا بحمد الله ليس لى من الأرصدة والعقارات شىء وإنى لفخور بهذا) وما قاله أستاذنا زكى طليمات في حديثه هذا صحيح لا يقبل الجدال لقد رأيته في محاضراته ولمست ما يعانيه من ألوان المعاناة وكثيراً ما أشفقت عليه بينى وبين نفسى لقد تركت محاضراته في نفسى أعمق الأثر بما حوته من جليل الفوائد وبما صاحبها من إيمان عميق وانفعال نابع من القلب ومن حب صادق لأبنائه

وطلبته ومن تعلق بالمسرح ومادة الإلقاء والتمثيل وصل إلى مرحلة التوله والهيام .

لقد كان مثلا للفنان الذي نذر نفسه لفنه فهو يؤدى دروسه بنفس الإتقان الذى يدير به المعهـــد وبنفس الإتقان الذى يؤدى به دوره في المسرح والسينما . لقد رأيت له دورا في رواية سينمائية اسمها الأرض كان يمثل فيها دور المرابى لقد قام بأداء هذا الدور أداء بلغ الغاية في الدقة والإتقان . وسيظل هذا الدور من الأدوار القليلة الخالدة . من المؤكد أن الأستاذ زكى طليمات له أدوار أخرى أداها على المسرح والسينما ولكن لم يتح لى مشاهدتها فقد لقيته بعد عودته من بعثته إلى فرنسا بعشرين سنة أى بعد أن وصل إلى ذروة الأستاذية وقمة العمادة وبعد أن أصبح في دور الموجه المرشد والأستاذ والقائد .

وأترك الحديث عن أستاذنا زكى طليمات – أمد الله في حياته النافعة – لأتحدث عن أستاذنا الدكتور وهيب كامل . والدكتور وهيب أستاذ كبير علامة ويعتبر حجة في الآداب الأوربية القديمة الآداب اليونانية والرومانية وهو يتقن عددا من اللغات الحديثة والقديمة . ومع هذه الثقافة الواسعة بالآداب القديمة والحديثة فلم يصدر له من المؤلفات غير كتاب أو كتابين – فيما وصل إلى علمى – وأحد هذين الكتابين كتاب عن (تيودور الصقلى) ويبدو أن وهيب كامل من أولئك العلماء الأعلام الذين يستنفذ التدريس والتعليم جهودهم وطاقاتهم فلا يترك لهم مجالا للكتابة والتأليف .

كان الدكتور وهيب كامل جادا في محاضراته فلا يعرف الابتسام ولا التنكيت ومع ذلك فقد كان موضع احترام جميع الطلبة . وكان يبهر الطلاب بثقافته الموسوعة وبعمله الواسع الغزير .

عن طريق أستاذنا الدكتور وهيب كامل تعرفت على ألوان من الآداب الأوربية القديمة وكان للمسرح من تلك الآداب نصيب الأسد .

ومن الطريف أن ينعقد بيني وبين هذا الأستاذ العابس أواصر صداقة قوية فهو الوحيد من بين الأساتذة الثلاثة الذى كنت ألقاه خارج المعهد وكانت تدور بيني وبينه أحاديث ومناقشات في الأدب والثقافة والمسرح وقد استمرت هذه اللقاءات إلى ما قبل وفاته بفترة قصيرة .

كم كان عظيما أستاذنا وهيب كامل .

وعدت إلى بلادى من بعثتى إلى مصر وكان من حسن الطالع أن أعين مفتشا لمنطقة المدينة والشمال وأن يكون مكتبى في غرفة في مبنى يضم المعهد العلمي ومعهد المعلمين لأنني كنت – ولا أزال – أومن إيمانا عميقا بالعلم وأهميته ودوره الكبير في بناء البراعم وصقل الشباب وكشف المواهب ورعاية النابغين وتكوين الأجيال الصالحة ووجدت في هذين المعهدين نخبة ممتازة من الشباب وأتاح لى قربى منهم أن أتصل بهم وأن أدخل بعض الحصص التى يتخلف مدرسوها عن دخولها لأى سبب من الأسباب فأشغلها نيابة عنهم . ولن أطيل الحديث عن عملى التدريسى أو التعليمى في هذه الفترة فلذلك مجال غير هذا المجال ولكننى أحب أن أذكر أننى وجدت استجابة كبيرة من هذا الشباب للنشاط المسرحى وقام هذا الشباب بتقديم عدد كبير من المسرحيات أذكر منها مسرحية العباسة تأليف الأستاذ عزيز أباظه وهى مسرحية شعرية .

استطاعت اجتذاب الجماهير وكانت والحق يقال على مستوى رفيع من التمثيل والإخراج كانت فنا مسرحيا شغل الناس وهز القلوب .

ومع أننى لا أحب أن أطيل الوقوف حول هذا الموسم المسرحى الذى استمر ما يزيد عن عامين وشارك فيه مجموعة كبيرة من الشباب وقد انتشر عدد كبير منهم في كثير من مدن المملكة ووصلت طائفة منهم إلى مناصب رفيعة في الدولة كما أسهم فيه الأساتذة الكرام الذين كانوا يعملون في المعهدين .

أقول مع أنني لا أحب أن أطيل الوقوف حول هذا الموسم المسرحي فإنني لا أود أن أغفل الإشارة إلى أمرين :

أولهما : صورة لا أنساها ما حييت وهي صورة هؤلاء الشباب بثيابهم البيضاء الجميلة وهم يحملون الحجارة وينقلون الطين لبناء مسرح في فناء المعهد وقد تم إنشاؤه في ساعات .

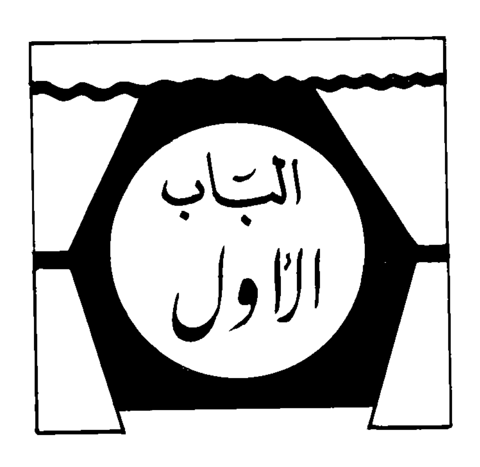
ثانيهما : استخدام تلك الإمكانات الضعيفة التي لوشاهدها المشاهد اليوم لشهق عجبا فقد كانت الأتاريك والشموع هي وسيلة الإضاءة . ولك أن تتصور مسرحية كبيرة من ثلاثة فصول بهذه الأتاريك والشموع .

أرجو أن أفرغ يوما لكتابة (قصتي مع المسرح) بكل تفاصيلها ويومها سأخصص فصلا كاملا لهذه التجربة المسرحية العجيبة ولآثارها العميقة وصداها الكبير .

أما الآن فإنني أمر مرورا عابرا وخاطفا بقصتي هذه لأنه ليس من هدفي كتابة أحداثها في هذا الخبر المحدود ولكنني أكتب مقدمة لهذا الكتاب. ومعذرة إذا كنت قد أسهبت بعض الإسهاب في هذه المقدمة فليس هذا الإسهاب إلا مظهرا من مظاهر حبي للمسرح .

وإنه لمن حسن الطالع أن يصدر هذا الكتاب في هذا العام ١٩٨١ م وهو العام الذي أطلقت عليه هيئة الأمم المتحدة عام المسرح . وهكذا يسهم نادي المدينة المنورة الأدبي في عام المسرح بهذا الكتاب الذي يحوي دراسات مسرحية جادة .

وفي ختام هذه المقدمة أتوجه بصادق الشكر إلى الأساتذة الأجلاء الذين أسهموا بدراساتهم القيمة التي ضمها هذا الكتاب وأخص بالذكر الأستاذ الفاضل لطفي السيد عبد العظيم إبراهيم .


الباب
الأول



يعتقد كثير من الناس أن المسرح مكان للتسلية والتمتع بالإثارة العاطفية من المسرحيات التي يشاهدونها على خشبة المسرح ، والعاملون في هذا الميدان يعتبرونه بالنسبة لهم مكانا يضم كل العناصر المتضافرة وصولا إلى ما يمكن تسميته بالممارسة المسرحية ، وهو على أى حال كسائر الصور الفنية وسيلة اتصال بين الفنان والمتفرجين .

وإن كانت وسائل اتصال المسرح بالجمهور في الحقيقة كبقية الفنون التعبيرية من سينما وإذاعة وتليفزيون وخلافه أكثر اتساعا من وسائل أية صورة أخرى من صور الفن التشكيلي وغيرها من الفنون .

والواقع أن المسرح هو المكان الذى تلتقى فيه جميع الفنون — **الأدب والفنون التشكيلية والموسيقى وغيرها** ولكن في حدود معينة . وقد يلتزم المسرح ببعضها أكثر من البعض الآخر . فالهدف من أى عرض مسرحى هو إحداث تأثير كلي واحد مرغوب على المتفرجين والتحصل على هذا التأثير ينبغي على فن المسرح أن يكون مجاهدا في عمله ، وكثيرا ما تكون الوسائل بين يديه غير كافية . بالإضافة إلى ما يجب عليه من إصلاح نقائص ممثليه وافتقار مصمميه إلى الخيال والغموض البالغ في نوايا المؤلف . ومع ذلك فهو محدود ومقيد بالميول والأذواق الخاصة الجارية ومدى انتباه جمهوره والوقت الذى يستطيعون البقاء فيه ساكتين مصغين .

ولكى يحصل فنان المسرح على أهدافه ، فمعه عناصر ثلاثة يجب أن يعمل بمقتضاها : المسرحية — خشبة المسرح — الممثلون .

أولا : المسرحيـــة :

فالمسرحية نقطة البداية والأساس الذى يشيد عليه صرح الإخراج المسرحى ، ومسرحنا العربى يفتقر كثيرا إلى القدر الكافي من هذه النصوص المسرحية .

وهناك نوعان من المسرحيات : نوع الكوميديا : وهدفها الأساسى إبهاج النظارة مع إثارة التفكير والتعليق على الحياة أو بعض مظاهرها بطريقة تبهج من يرونها ، ومنها أنواع كثيرة كالكوميديا العالية المخاطبة للعقل والكوميديا المنخفضة التى تميل إلى الوضوح الأكثر والكوميديا الفارس . وهى المبالغ فيها لدرجة كبيرة . والنوع الثانى من المسرحيات هو الدراما وهو مصطلح شامل يشمل كل المسرحيات التى تتناول مادتها عند مواجهة الأمور تناولا جديا . وليست كلمة دراما هى التراجيديا ،والتراجيديا هى صورة من الدراما تنسب إلى الإغريق ، وهناك أيضاً من أفرع الدراما ما يسمى بمسرحيات المشاكل والمسرحيات الاجتماعيـــة ومسرحيات الشخصيات والمسرحيات الموضوعية ، وغيرها .

ثانيا : خشبة المســرح :

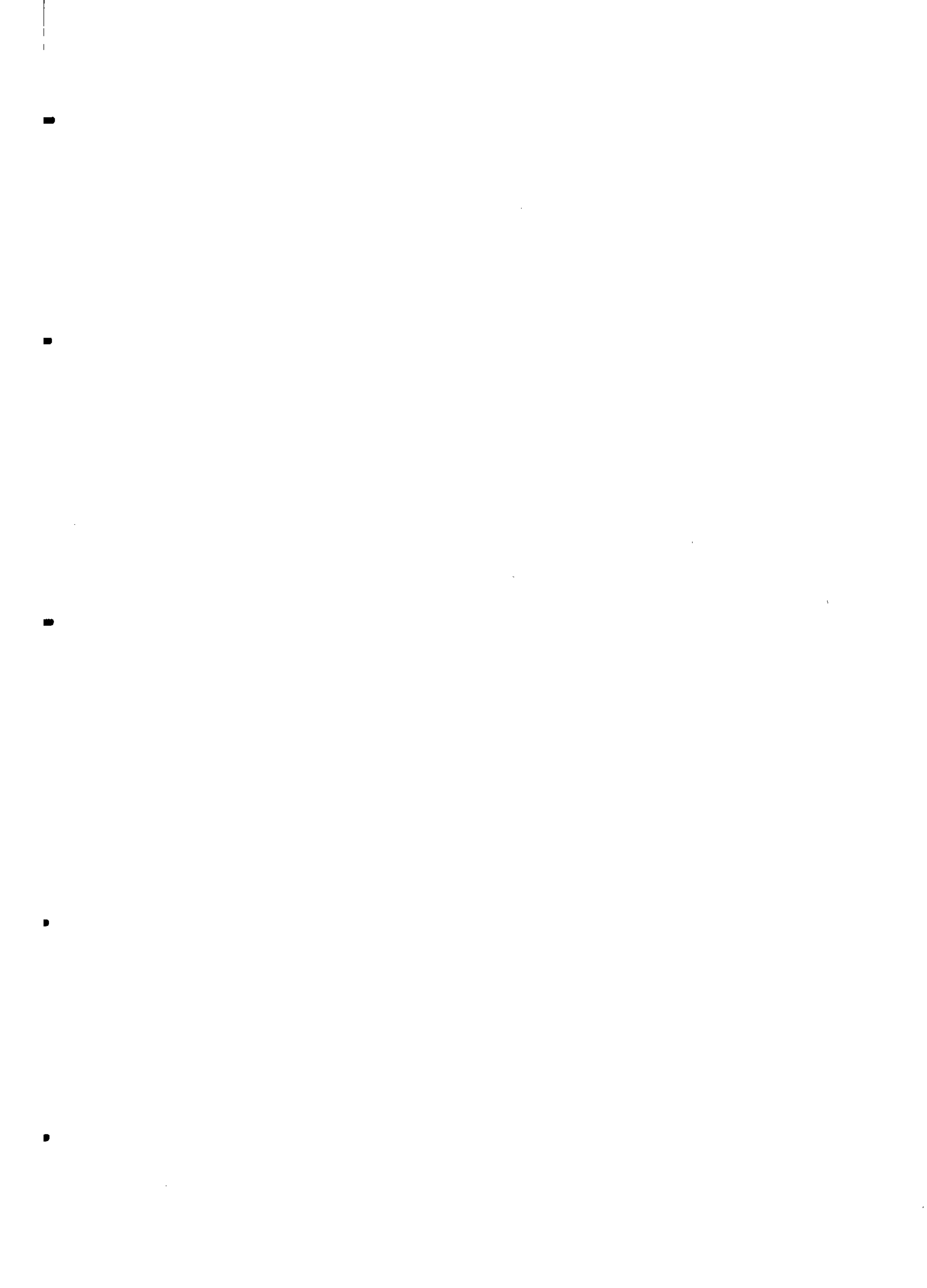
والمعروف لدينا من أشكالها النوع ذو الواجهة ، وكثيرون يرون أن هذا الشكل غير صالح من الناحية العملية وأنها تقيد نوع المسرحية وتقف عائقاً في طريق النظارة على جوانبها وهى تصلح لأنماط معينة من المسرحيات .

ثالثا : الممثــل :

والعمل الرئيسى له هو إقناع المتفرجين بأن أمورا حقيقية تحدث لأشخاص حقيقيين على منصة المسرح ، وعليه أن يعبر لا عن الانفعال أو الانفعالات الظاهرية فقط ، بل كذلك عن الحياة الداخلية للفرد ، ومع ذلك فالممثل لا يعمل بدون مساعدة خارجية فالمفروض أن تعضده مسرحية

جديدة جيدة التأليف قوية السبك تضم أشخاصا صوروا بعناية ، وأن يحظى بمعاونة منظر جيد التصميم وحسن عملية الاضاءة يساعده على الإيحاء بالحالة وإظهار روح المسرحية ، وأن يحظى بمخرج ذكي متفهم للمسرحية والأشخاص وأن يكون لديه معلومات فنية يستطيع من خلالها أن يترجم هذا الفهم إلى إخراج مفسر شامل .







حول مفهوم المسرح

للأستاذ محمد عبد المعطى يوسف

إذا تحدثنا عن المسرح فإننا نستطيع أن نبلور دراستنا حوله في خمسة عناصر . . .

١ – أهداف المسرح .

٢ – الدراسة النفسية لجمهور المسرح .

٣ – بناء المسرحية :

٤ – حرفيات التمثيل .

٥ – أساليب الإخراج .

وإن هذه العناصر الخمسة في الحقيقة موضوع واحد والبحث التاريخى عن كل فقرة من هذه الفقرات يعطينا صورة لتطور المسرح خلال خمسة وعشرين قرنا .

أولا : إن ماهية المسرح وأهدافه الجمالية والأخلاقية بالمراحل التاريخية التى مر بها قد امتزج منذ نشأته عند الإغريق وخلال العصور الوسطى بالدين والشعائر الدينية لكنه لم يلبث أن شق عصا الطاعة متجها إلى المهازل الصارخة مما جعله موضع الزراية وفي العصر الحديث اتخذ المسرح بشكل عام طابعاً اجتماعياً وفي الواقع فإن فريقاً يرى المسرح وسيلة لحشد الجماهير على حين يراه فريق آخر منحصراً ضمن نطاق الصالونات وقاعات الاستقبال ويراه فريق ثالث منافساً للسينما والتلفزيون وأن عليه جذب النظارة وواجبه أن يدخل في حسابه معالجة مشاكل الساعة وأن يتعرض للغة التى تؤدى المعانى المتداولة ويرى فريق رابع أن المسرح لم يواكب الاكتشافات

الحديثة لأنه يرزح تحت عبء الروتين والأنظمة الرتيبة الشكلية وبصرف النظر عن هذا كله فإن المسرح لابد أن يرتبط بالناس وبالحياة لكن ينهض برسالته .

ثانياً : وإذا تحدثنا عن نفسية الجمهور فهناك سؤال هام في هذا الشأن وهو لماذا يذهب الجمهور إلى المسرح ، وما هى الدوافع النفسية وراء ذلك ؟ . يقول أرسطو إننا نذهب إلى المسرح لأنه يساعدنا على أن نفهم أنفسنا فهما أفضل وهو معهد لدراسة حياتنا الخلقية التى نبحث عنها في ذلك التحليل الحيوى العميق وفي ذلك تتجلى القيمة الرئيسية والأثر الجميل للفن المسرحى ويقول البعض إننا نذهب إلى المسرح لأن المسرح يستغل فينا ميلنا إلى العثور على المتعة بأى وسيلة كانت سواء أكانت عن طريق الضحك أم عن طريق الدموع وذلك في شقاء الآخرين دون أن يصيبنا نحن شيء من الألم . . وهناك قول ثالث بأننا لا نقبل على رؤية مسرحية لأننا نرغب في البكاء كما أننا لا نذهب لمشاهدة مسرحية هزلية لمجرد أننا نود أن نسخر من غيرنا بل في الواقع نرتاد المسارح للاستمتاع بفن الممثل في تقليد غيره فكل الفنون بما في ذلك التراجيديا تبعث السرور في النفس وأخيرا هناك قول رابع إن الذهاب إلى المسرح مرجعه إشباع غريزة التقمص التى نجدها عند الأطفال عندما يلعبون وعند الرجل البدائى الذى يعتقد أنه هو نفسه وشيء آخر غير نفسه إن الرجل المتحضر عندما يذهب إلى المسرح يتطلع إلى وجود فرد أو جماعة تستحق أن يتقمصها ويحقق به ذاته وقد تبدو هذه الآراء متعارضة لكنها في الحقيقة نظريات متكاملة رغم ما فيها من تنافر ظاهرى فالرغبة في التقمص والرغبة في التشفى وفي التطهر وإبدال الغرائز الحيوانية بعواطف نبيلة وسامية وأخيرا في الاستمتاع كلها دوافع وحوافز نفسية تقتضيها المواقف الدرامية المتعددة .

ثالثاً : بناء المسرحية ويرى فيه أرسطو أن الحدث أو الفعل عبارة عن الجزء الأساسى في الدراما وبدونه لا يمكن أن توجد التراجيديا إذ إنه

منها بمثابة الروح وذلك بإعطاء صورة أقرب ما تكون إلى الواقع على أن تكون معقولة وعلى أن تؤدى وحدة المكان والزمان والحادث بتأكيد افتراض التشابه بين الدراما والواقع وإذا كان أرسطو قد ذهب إلى أهم ما في التمثيل المسرحى فإنه قد تجاهل بذلك أهمية الشخصية المسرحية بالرغم من أن الشخصية هى من أهم العوامل هى نمط من أنماط الكتابة مهما كان نوعها ويرى موليير أن قاعدة القواعد في المسرح هى أن نعير إلى كل شخص لغته الخاصة التى تناسب طبيعته ومكانته الاجتماعية ويقول البعض في هذا الصدد إنه يجب على المؤلف المسرحى أن يكون بصيراً بنوع الأدب وبالمستوى الأدبى الذى يناسب كلا من الأشخاص الذين يشتركون في المسرحية . . ولقد كان لاكتشافات فرويد النفسية أثرا خطيرا على تطور بناء المسرحى فلقد أثبتت دراسة اللاشعور الأهمية القصوى لإقامة علم نفس مسرحى وقد أدت نشأة هذه العلوم إلى ظهور مذاهب فنية جديدة كالسريالية والرمزية والإيحائية والتأثيرية فازدهرت الحــركة المسرحية في النصف الأول من القرن العشرين وأضحت في ثوب جــديد تبلور عندما ظهر اتجاه اللامعقول برغم تعرض هذا الاتجاه للهجوم الشديد من كافة الأجنحة الفكرية .

رابعاً : فنيات الممثل ونفسيته ـ والسؤال هنا هو هل ينبغى على الممثل أن يحب دوره وينفعل به أو يجب أن يلعب دوره بمعزل عن الحساسية والانفعال ؟ ثم أيهما أبلغ في التأثير على الناس ؟ يقول البعض إن الإحساس الذى يؤديه الممثل لا يجعل منه إلا ممثلا فاشلا وعلى العكس من ذلك فإن انعدام الحساسية هو الذى يخلق أبرع الممثلين فلو كان هذا الممثل يشعر حقيقة بما يقول لكان من الممكن أن يفكر في إلقاء نظرة على الصالة أو في توجيه ابتسامة إلى الكواليس .

إن دموع الممثل تهبط عليه من رأسه بينما دموع الرجل الحساس من قلبه والرأى عندنا فيما ينبغى أن يكون عليه الممثل هو سيادته على نفسه

والسيطرة على الموقف المسرحى وأن يشعر أنه يمارس نوعا مزدوجاً مز الشعور – ويقول البعض حديثاً إننا مقبلون على عصر المخترعات الميكانيكيا والتكنيك حتى أننا نكاد نعود إلى الرغبة القديمة في وضع الأقنعة على وجو المثلين حتى يحلوا محل مسرح العرائس المتحرك وبصرف النظر عن ذلك فإن الشرط الجسمانى على الأقل وحتى الآن مازال من الشروط الحاسمة في نجاح الممثل .

خامساً : أساليب الإخراج وبصرف النظر عن تعدد مدارس الإخراج وتعدد الفنيات المستعملة فإن الإخراج نوع من السلوك الإبداعى للمخرج مستقلا فيه عن المؤلف والممثلين والجمهور وخشبة المسرح وإنه في خدمة الجميع بالإخلاص الجاد متى وجد الاستعداد الفطرى الممزوج بالدراسة والثقل الفنى .







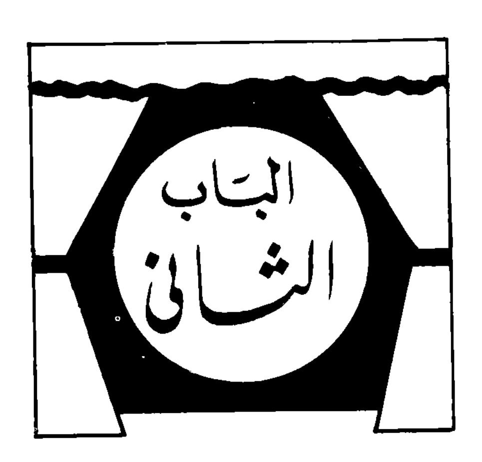
للأستاذ لطفي السيد

إن الكلمة في حد ذاتها لها قوة تأثير سحرية على الجماهير ، ومن الممكن القول إنها خلقت المجتمعات القديمة المتحضرة . ونحن إذا أضفنا إلى تأثير هذه الكلمة روعة المشهد ، فنحن إذا نقدم للمتفرج منبراً من منابر الفكر ونجعله يبتسم مرة ويبكى أخرى وبين البكاء والابتسامة تتفاعل أحاسيس فيذكى في نفسه أرق المشاعر ويجردها من الرذائل والشذوذ . ولا شك أن المسرح له اليد الطولى في كثير من المعالجات الاجتماعية وهذا ما يجعل إقبال الجمهور إليه عن اقتناع بدوره الفعال في التوعية وتقديم النماذج الحية الصالحة للمجتمع والقضاء على الفساد بفضحه من كل شيء ما عدا ما يحويه من سوء . وكذلك فإن المسرح له دوره الهام في نقل عادات وحضارات الشعوب ويعتبر رسولا صادقاً وأمينا لنقل العادات والقيم الخاصة بالأمة التى ينتمى إليها تصويرا مجسدا . وإن الدول والشعوب حديثا تعطى أهمية كبيرة للإعلام والفنون التعبيرية سواء كان ذلك إذاعة أو صحافة أو تليفزيون أو سينما أو مسرح . ولكننا لو قارنا دور المسرح لظهر لنا دوره شامخا بين تلك الوسائل الأخرى . فالصحافة قد ينسى القارىء مقالاتها أو قصصها كذلك بالنسبة إلى الإذاعة بانقضاء سماعها . وإذا كانت السينما والتليفزيون ينافسان المسرح في مزج الكلمة والمشهد . فهما لا يستطيعان تعميق المعنى بنفس صورة المسرح نظرا لفنياتهما من تحرك الكاميرا وسرعة اللقطات واللجوء إلى الترفيه الوقتى بالإضافة إلى وضعهما كصناعة وتجارة قبل عملية التوعية والإرشاد .

ولكننا لو اقتربنا من منبر المسرح نرى عمق الفكرة ورسوخها بالإضافة إلى أن المشاهد يشعر أن ما يراه ليس خيالا أو صورة بل بشر حى يتكلم

ويضحك ويبكى فيشد أحاسيس المشاهدين ويترك في النفس عبرة وعظة فتحدث التوعية المطلوبة . وإن المنافسات المسرحية التى تبرز في مجالات المسرح المدرسى بالإضافة إلى أهدافها التربوية تفيد المجتمع ليقدم كل موقع في أحسن ما عنده من النصوص باحثا عن المسرحيات الاجتماعية ذات الهدف والكوميديا الهادفة التى تفيد وتمثل جوهر رسالة المسرح هذه الرسالة التى ينهل الجمهور ليغترف من عظاتها ثم يختزنها في نفسه ليجد منها أفضل المثل وينفذ ما رآه من أصدق المشاعر وأنبلها .

وأخيراً فان المسرح يعطى الكلمة والفكر والحب .. حب الإنسان لربه ووطنه وأهله .


الباب
الثانى

الفنون التعبيرية أعلى منابر الفكر الإنساني

الأستاذ عبد العزيز الربيع

بسم الله الرحمن الرحيم . . . الحمد لله رب العالمين . . . والصلاة والسلام على أشرف خلق الله المبعوث رحمة للعالمين . . وبعد — فإنه ليحضرني وأنا أستعيد ذكرى أيام تزيد على ربع قرن من الزمان وأنا أدرس في قسم النقد بالمعهد العالي للتمثيل بالقاهرة . . ومن خلال الدراسات حول تاريخ المسرح العربي ، والمناقشات حول تاريخ نقطة البدء التي انطلق منها الأدب المسرحي العربي ، وهل هي المسرحية الشعرية أم النثرية — ما ورد على لسان الشيخ / محمد عبد المطلب الذي كان يعمل مدرسا في القضاء الشرعي حيث يقول عن المسرح : إنه المعلم الأول ، والثقاف الأقوم ، والقسطاس المستقيم للأمم في اجتماعهاوالنفوس في أدائها وأخلاقها ، وللحياة في مختلف أدوارها بين نعيمها وشقائها ، يعيد للناس سير أسلافهم رأى العين ومسمع الأذن ، فيعتبرون بعبرها ويهتدون بأخبارها ، ويزف الآداب إلى الألباب في مطارف حسنها ،وعذب شأنها ، وجلال مو كبها ، ولطف مذهبها ، فتجتليها العيون ، وتصطفيها القلوب ، وهنالك تحل منها بالمكان المكين والحصن الحصين ، ويصور الرذائل في قبح مناظرها ، وخشونة ملامسها ، واعوجاج مناهجها ، فتلفظها الطباع ، وتنبذها الأسماع ، وتغلق دونها أقفال القلوب ، فلا تجد إلى النفس سبيلا — إن المسرح — يصوغ المعارف في صور محسوسة ثم يسلك بها إلى العقول طريقاً لا يضل ناهجه ، وبابا لا يرد ، فهو أحد أركان المدنية يضرب فيها بسهم ،ويأخذ من العمران بقسم أى قسم ، عرفت له ذلك الأمم الحية ، والشعوب القوية ، فعقدت العزم على تأصيله ، وتوسيع نطاقه ، وإبلاغه درجة كماله ، فكان له فيها من الآثار ما لم يفته تقلب الليل والنهار ، منذ

مسرحيات إيزيس وأوزوريس والأخوين والفلاح الفصيح على أرضنا العربية قبل بداية أى حضارة على الكرة الأرضية بآلاف السنين .

إن المسرح يستطيع أن يحث الناس على استعمال عقولهم وأن يحفزهم إلى التفكير حتى في الأمور الخاصة بهم وفي القضايا والمشاكل التى تدور في مجتمعهم والتى قد يمرون بها دون أى اهتمام .

كما أن العمل المسرحى يجب أن يكون مفسرا لسلوك الناس شارحا الأسباب ومبررا الدوافع باعتبار هذا السلوك الاجتماعى هو مجموعة الأساليب التربوية والتقاليد والعادات والعرف ، وهو المرآة الصادقة لمقومات شخصية المواطن الصالح وذلك بوضع الشخصيات على خشبة المسرح تحت مجهر الفكر وإظهار ما في هذه الشخصيات من حق وجمال وما هى عليه من باطل وقبح . . كما أن على العمل المسرحى أن يشتمل على موضوعات من صميم حياة الناس وأن يتضمن العلاج وأن يكون النص قادرا على اجتذاب الاهتمام وأن يجعل المشاهد متخذا لموقف معين من هذه الموضوعات وهو في هذه الحالة يعتبر محركا لضمير المجتمع .

كما أنه عن طريق إدخال البهجة والسرور على المشاهد وتقديم القصص المشرقة من حياة المشاهير والأعلام في تاريخنا الإسلامى والوطنى الذين استطاعوا بالإيمان والصبر والمثابرة والعمل المتواصل على تحقيق النجاح أن يقدم للمجتمع صورة مشرقة عن الإيمان والقيم الإسلامية والصبر والمثابرة والمجهود المخلص .

وأخيرا فإن الدين الإسلامى بما يحمله من قواعد وقيم تهدف إلى الرقى البشرى يجب على مسرحنا ــ أن يأخذ بأيدى الناس عن طريق المواقف والبطولات والقيم الإسلامية وعن طريق تراثنا القومى وتاريخ نضال مملكتنا العربية السعودية والمواقف الإنسانية والاجتماعية

الهادفة إلى الرقى بالمجتمع فالفنون التعبيرية أكثر الوسائل الفنية تأثيرا على المشاهدين وفي استطاعتها أن تحقق الخير للمجتمع إذا استندت إلى قوة الدين وارتبطت بتعاليمه وجعلت من فنونها منابر للفكر الإنسانى وللقيم الروحية والمثل الاجتماعية تنشرها بين الناس .



إن الفنون التعبيرية وسيلة هامة من وسائل التربية وتنشئة الأجيال نشأة صحيحة لتكوين المواطنين الصالحين بالإضافة لما تعطيه للطلاب من جوانب الثقافة الفنية باعتبار أنهم يشكلون في الغد جمهور المترددين على هذه الفنون في وعى وفهم وإدراك سليم وأيضاً باعتبار أن هؤلاء الطلاب يشكلون أدباء المستقبل والفنانين للمسرح والسينما والإذاعة والتليفزيون حاملين عبء تطوير حركة الفنون التعبيرية في الوطن العربى مستقبلا .

فمما لا شك فيه أن الطلاب أصحاب دور كبير في تحديد مستقبل الفنون التعبيرية أما رجال التعليم فأصحاب رسالة كبيرة في تكوين هذه الأجيال اهتماما بتربيتهم الفنية وتزويدهم بالثقافة في الفنون التعبيرية في مواقعهم التعليمية مع تعميمها وتطوير نشاطاتها خاصة في هذه المرحلة الحضارية التى نعيشها :

وفي الواقع أن تعميم الفنون التعبيرية بالمدارس يجب أن تسبقه بحوث نظرية وعملية ودراسات نفسية واجتماعية حول ميول الطلاب في مراحل نموهم المختلفة . كذلك البحوث النظرية والميدانية في فن الدراما وتاريخ التجارب العالمية في هذه الميادين مع مقارناتها باحتياجاتنا المحلية في واقع مجتمعنا وإذا فالحاجة ماسة للاهتمام بالأجهزة التربوية والثقافية والفنية الخاصة بالفنون التعبيرية في المجال التعليمى والتى ترعى أبناءنا على ضوء القيم الأصيلة في مجتمعنا الإسلامى .

وانطلاقا من هذه الحاجة ولتوسيع قاعدة الفنون التعبيرية في المدارس بجميع ألوانها إثراء للأساليب التربوية وتزويدا لمجالاتها صقلا لأبنائنا

الطلاب بالإضافة لاستخداماتها العلمية في مناهجنا فنحن نعرض نموذجا في مسابقات الفنون التعبيرية لمدارس المنطقة التعليمية على النحو التالى :

أولا : تعمم المسابقات على المراحل التعليمية والمجموعات التى تربطها ظروف خاصة منفصلة عن الأخرى ، كالتالى :

١ ـ المدارس الثانوية وما في مستواها داخل المدينة .
٢ ـ المدارس المتوسطة وما في مستواها داخل المدينة .
٣ ـ المرحلة الابتدائية وما في مستواها ذات المستوى (أ) داخل المدينة .
٤ ـ المرحلة الابتدائية وما في مستواها ذات المستوى (ب) داخل المدينة .
٥ ـ قطاعات المدارس خارج المدينة وما في مستواها .

ثانيا : تكون المسابقات على النحو التالى :

١ ـ مسابقة كأس الحفل الختامى للإلقاء والتمثيل .
٢ ـ مسابقة كأس النصوص المسرحية .
٣ ـ مسابقة كأس اللوحات الخلفية .
٤ ـ مسابقة كأس الفنون الإذاعية .
٥ ـ مسابقة كأس الأفلام التسجيلية والتربوية ٨ مم .
٦ ـ مسابقة درع الفنون التعبيرية من المجموع العام للمسابقات السابقة.

وعلى كل مدرسة إعطاء البيانات التالية :

١ ـ المسابقات التى تنوى المدرسة الاشتراك فيها .
٢ ـ بيان تفصيلى بمحتويات كل حفل وموضوعات المسابقات

٣ – الموعد التقريبى للحفل مع ضرورة إصدار نشرة خاصة بجدول هذه المسابقات ومواعيدها تنسيقاً بين المدارس المشتركة .

ثالثا : شروط المسابقات :

أ) مسابقة حفل الإلقاء والتمثيل :

ويلزم للاشتراك فيها اتباع التعليمات الآتية :

١ – إرسال نسخة من كل عمل مسرحى مقدم لقسم التربية المسرحية لاعتماد النص .

٢ – بالنسبة للموعد فيحدد تنسيقا بين المدارس وتبلغ به كل مدرسة .

٣ – بالنسبة للمكان فتقام المسابقات على مسرح المنطقة التعليمية والمدرسة التى ترغب في إقامة حفلها على مسرح مخالف فلا مانع على أن تكون الدرجة المعطاة على فنيات المسرح قياسا على مسرح المنطقة توحيدا لظروف التقويم .

٤ – يشمل برنامج حفل الإلقاء والتمثيل على الفقرات التالية :

* المسرحية الأساسية ولا يقل زمنها عن ٢٠ دقيقة
* اسكتش اجتماعى فكاهى ولا يقل زمنه عن ١٠ دقائق .
* فقرة في إطارمسرحة المناهج ولا تقل زمنها عن ١٠ دقائق .
* مشهد من التمثيل الصامت ولا يقل زمنه عن ١٠ دقائق .
* عروض فنون شعبية ومنوعات . ولا يقل زمنها عن ١٥ دقيقة .

على أن يلاحظ الآتى :

- قد تتعدد الفقرات في أكثر من موضوع على ألا يزيد زمن الحفل عن ٣ ساعات .
- تكون إحدى الفقرات باللغة العربية الفصحى .
- يسمح باستعمال اللغة الإنجليزية في فقرة مسرحة المناهج للمراحل فوق الابتدائية .
- تدور الموضوعات حول تاريخ ونضال المملكة العربية السعودية أو المواقف الإسلامية أو الإنسانية أو الاجتماعية والمشاكل البيئية.
- يبتعد عن استخدام العنصر النسائى وأن يكون العرض في إطار تقاليد مجتمعنا :
- يلاحظ أن تقويم حفل الإلقاء والتمثيل يتم على النحو التالى :

اللجنة	بنـــود التقويم	الدرجات	
فنـــى – ١	الإخـــراج	٣٠	
	الحركة المسرحية	٣٠	
	المؤثرات والموسيقى التصويرية	٣٠	
	استخدامات الاضاءة	٣٠	
	جودة التمثيل	٣٠	١٥٠
فنـــي – ٢	المناظر والديكور	٣٠	
	الملابس والإكسسوار	٣٠	
	الماكيـــاج	٣٠	
	الإذاعة الداخلية والخارجية	٣٠	
	البرنامج وشمول الفقرات	٣٠	١٥٠
تربوى اجتماعى	الأهداف المتحققة	٣٠	
	النصوص المختارة	٣٠	
	استخدام اللغة	٣٠	
	النظام العام للحفل	٣٠	
	عدد المشتركين من الطلاب	٣٠	١٥٠
	لمدير التعليم أومن ينيبه		٥٠
	إجمالى الدرجة		٥٠٠

ب) مسابقة النصوص المسرحية :

بهدف إثراء المكتبة المسرحية ، وهى ذات شقين في التقويم ، تقويم المدرسة من خلال اشتراكها بالمسابقة وتقويم شخصي خاص بالمؤلف، ويشترط أن تكون في أحد الموضوعات التالية :

- من التراث القومى حول نضال المملكة العربية السعودية .
- مواقف أو بطولات أو قيم إسلامية .
- مواقف إنسانية أو اجتماعية هادفة .
- موضوع مرتبط بمسرحة المناهج .
- وتتبع الرواية أى شكل من الأشكال النثرية أو الشعرية أو الملحمية ، مأساوية أو فكاهية .
- من حق المدرسة الاشتراك بأكثر من نص .
- يلاحظ أن العنصر الأساسي في المسابقة هو الحبكة الدرامية وليس القصة أو الرواية ذاتها أى لابد أن تتبع البناء الدرامى من التقدمية الدرامية ثم تركيب المواقف وتطوير الأحداث لخلق الأزمات اتجاها للذروة الدرامية ثم الهبوط للحل أو الخاتمة .
- من حق المدرسة الاشتراك بالرواية المقدمة لمسابقة النصوص المسرحية في حفلها الختامى للإلقاء والتمثيل أو عدم الاشتراك بها .
- يقدم النص من ثلاث نسخ على الآلة الكاتبة وعليها اسم المدرسة واسم المؤلف .
- يحدد موعد للاشتراك في المسابقة .
- يلاحظ أن تقويم النصوص المسرحية يتم على النحو التالى .

بنـــود التقويـــم	عضو-١	عضو-٢	عضو -٣	المجموع
موضوع المسرحية	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
استخدام اللغة والتعبيرات	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
التطابق الواقعى الزمانى والمكانى	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
تحقيق الأهداف والقيم	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
الحبكة الدرامية في النص	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
لمدير التعليم أو من ينيبه				٥٠
			إجمالى الدرجة	٣٥٠

جـ) مسابقة اللوحات الخلفية :

تهدف إلى إثراء الإمكانات الفنية الخاصة بمسرح المنطقة التعليمية في خدمة مدارس المنطقة بالإضافة إلى ما يجنيه الطلاب من خبرات علمية وفنية ، وهى أيضاً مسابقة ذات شقين في التقويم ، تقويم خاص للمدرسة من خلال اشتراكها في المسابقة وتقويم شخصى للأستاذ المشرف على التنفيذ ، وتقدم إما لوحات معلقة لمشاهد مفتوحة كمناظر الصحراء والبحر والحقول وشرفات القصور وأبهاء المساجد والأحياء الشعبية باختلاف مظاهرها وفي أى زمن تاريخى ، أو حوائط تركيبية لمشاهد مغلقة كالقاعات وصالات الفصول وغرف المنازل ـ والدوائر الحكومية وغيرها ، مع ضرورة تحديد مساحة خلفية المسرح .

* من حق المدرسة الاشتراك بأكثر من لوحة .
* تسلم اللوحات قبل حفل المدرسة بيومين إلى المسرح أو بعد الحفل بيومين بالنسبة للمدارس التى لا تعرض على مسرح المنطقة التعليمية.

• يلاحظ أن تقويم اللوحات الخلفية يتم على النحو التالى :

بنـــــود التقويـــم	عضو-١	عضو-٢	عضو-٣	المجموع
موضوع اللوحة	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
استخدام الخامات	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
التطابق الواقعى للمنظور	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
سهولة الاستخدام	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
الجماليات الفنية	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
	لمدير التعليم أو من ينيبه			٥٠
	إجمالي الدرجة			٣٥٠

د) **مسابقة الفنون الإذاعية :**

وهى باعتبارها جزءا هاما من الفنون التعبيرية تحقق في المدرسة ومن خلال الإذاعة المدرسية أهدافا علمية وتربوية وفنية ، وتتقدم المدرسة بشريط كاسيت أو أكثر مسجل به :

• برنامج إذاعى عن مقابلات أو لقاءات أو غيرها معد بطريقة إذاعية فنية .

• مسرحية قصيرة معدة إذاعيا وقد تكون من النصوص المسرحية المقدمة في المسابقة .

• يبدأ التسجيل بذكر اسم المدرسة والفنيين القائمين بالعمل الإذاعى .

• يلاحظ أن تقويم الفنون الإذاعية يتم على النحو التالى :

بنـــود التقويـــم	عضو–١	عضو–٢	عضو–٣	المجموع
موضوع البرنامج	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
الإعداد الإذاعى	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
الإخراج العام	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
جودة التسجيل والمزج	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
استخدام المؤثرات	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
	لمدير التعليم أو من ينيبه			٥٠
	إجمالى الدرجات			٣٥٠

هـ) مسابقة الأفلام التسجيلية والتربوية (٨ مم) :

وهى باعتبارها من أهم أقسام الفنون التعبيرية ، فهى هواية علمية وفنية أصبحت في متناول الكثير ولا يلزم إلا الموضوع المراد تصويره وتحريك الكاميرا وتنفيذ شريط الصوت مطابقا زمنيا لشريط الصورة ، على أن يدور موضوع الفيلم حول الجوانب التالية :

* موضوع تسجيلى خاص بأنشطة المدرسة وخدماتها كمركز إشعاع في البيئة.
* موضوع توضيحى لأحد جوانب التربية الإسلامية كالصلاة أو الوضوء . . الخ .
* موضوع اجتماعى كقصة ذات هدف تربوى .
* موضوع حول العادات الأصيلة في مجتمعنا وفنونه الشعبية .
* موضوع علمى مرتبط بالمناهج الدراسية .
* على ألا تقل مدة العروض عن ١٥ دقيقة يصاحبها تسجيل صوتى متوازى مع الصورة .

* يبدأ التسجيل بذكر اسم المدرسة والفنيين .
* للمدرسة حق الاشتراك بأكثر من فيلم .
* تتقدم المدرسة بشريطى الصوت والصورة في موعد أقصاه السبت ٢١ ربيع ثان .
* يقام حفل خاص للعروض السينمائية في ختام المسابقات .
* يلاحظ أن تقويم الافلام التسجيلية والتربوية يتم على النحو التالى :

بنـــــود التقويم	عضو–١	عضو–٢	عضو–٣	المجموع
موضوع الفيلم	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
حركة الكاميرا وزواياالتصوير	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
الإخراج العـــام	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
التوازى بين شريطى الصوت والصورة	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
المؤثرات والموسيقى التصويرية	٢٠	٢٠	٢٠	٦٠
	لمدير التعليم أو من ينيبه			٥٠
				٣٥٠

و) مسابقة درع الفنون التعبيرية :

وتتكون من حصيلة المدرسة من الدرجات في مجموع المسابقات بالإضافة إلى نشاطها خلال العام الدراسى الحالى وذلك كما هو مبين :

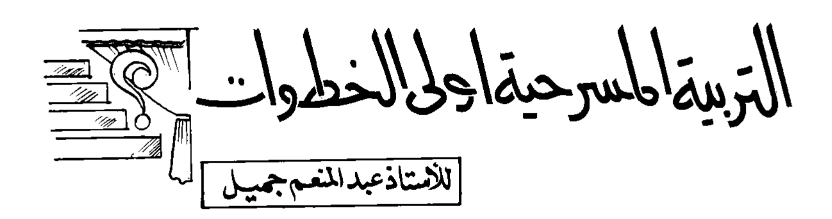
* حفل الإلقاء والتمثيل ٥٠٠ درجة
* النصوص المسرحية ٣٥٠ درجة
* اللوحات الخلفيـــة ٣٥٠ درجة
* البرامج الإذاعية ٣٥٠ درجة

• الأفلام التسجيلية والتربوية	٣٥٠ درجة
• نشاط المدرسة خلال العام	١٠٠ درجة
المجموع النهائى	٢٠٠٠ درجة

وأخيرا تتحدد عدد المراكز الفائزة في المسابقات حسب أعداد المدارس مع ضرورة تقويم المشرفين على فنيات العمل في المسابقات كل مستوى على حدة في التأليف والإخراج المسرحى والإخراج الإبداعى والإخراج السينمائى والإشراف على عمل اللوحات الخلفية كما أنه من الضرورى تقويم الطلاب المتفوقين في كل مستوى على حدة في التمثيل المسرحى والتمثيل الإبداعى والأعمال الفنية الإذاعية والأعمال الفنية السينمائية ورسم اللوحات الخلفية .

وبعد . . نرجو من خلال استعراضنا السابق لأهمية مسابقات الفنون التعبيرية في مجال التعليم واستعراضنا لبرنامج المسابقات والذى أوردناها أن يكون علامة على طريق مسيرة التقدم للفنون التعبيرية .





إذا أردنا أن نتكلم عن التربية المسرحية بالمدارس وما يجب أن تكون عليه من تقدم ونجاح ، فعلينا قبل كل شيء أن نبحث عن أزمة المسرح العربي الحقيقية والتي بلا شك وبالدور الأول أزمة جمهور لأن المشاهد لا يبتغي من المسرح إلا الترفيه والتسلية أما جوهر الموضوع وأهدافه ومقاييسه وأصوله الفنية التي تعمل على الاستمتاع الذهني والعاطفي والتي تعالج موضوعات اجتماعية ، فهو بعيد عنها تماما .

والحقيقة أنه معذور في ذلك لأنه لم يعرف المسرح إلا بالغا ، لأنه فن مستحدث بالنسبة لنا أخذناه عن الغرب دون أن يكون لنا تراث مسرحي ولا تاريخ عريق يستند إليه ففي الوقت الذي ازدهر فيه المسرح في بعض الأمم بفضل معرفتها له منذ الطفولة فتدرج معها وأحبته ووضعت له الأصول والتقاليد فإننا في البلاد العربية لم نعرفه إلا حديثا كنوع من التسلية وتمضية وقت الفراغ فحسب .

وعندما عرف الشعب العربي قدر نفسه بدأ يطور جميع فنونه ومن بينها المسرح حيث بدأت مسارحنا تقدم المسرحيات الجيدة ، المؤلف منها والمترجم عن المسرح العالمي ، وهنا ظهرت بوضوح أزمة الجمهور الذي تعود أن يقضي وقت فراغه في مشاهدة مسرحيات هزلية ومضحكة .

كيف نحل أزمة الجمهور ؟

هناك وسائل عديدة يمكننا بواسطتها حل أزمة الجمهور جزئيا . ولكننا في الحقيقة في حاجة ماسة إلى حلول جذرية ، ولا يتأتى ذلك – وبدون شك – إلا إذا عرفنا المسرح منذ أول مراحل حياتنا وفي طفولتنا في المرحلة الابتدائية لنتدرج معه في حياتنا المدرسية وفي الجامعات ثم في حياتنا المقبلة في الأندية والمؤسسات ، ولنا في البلاد التي سبقتنا مثل حي في تقدير المسرح وأهميته إذ إنها أدخلته كوسيلة تعليمية في المدارس حيث تصب المواد الدراسية في قوالب تمثيلية سهلة يمثلها الأطفال فتتسلل المعلومات إلى الأذهان دون تعب أو معاناة أو تعثر وبجانب ذلك يتعرف التلاميذ على المسرح كفن له أصوله وتقاليده ومذاهبه المتطورة فيشب الطالب وهو يعرف ماهية الصيغة المسرحية وعناصرها المختلفة بل ويدرب على حب القصص الروائية في قالب مسرحي وغير ذلك من دقائق الفن الدرامى الذي لا يعرفه عندنا سوى خاصة المثقفين ثقافة مسرحية خاصة بينما هى بالنسبة للطالب في الخارج مبادىء أولية .

لذلك اهتم المسئولون عن التعليم وتربية النشء في البلاد العربية منذ وقت ليس بالقريب بالمسرح وأدخلته في مدارسنا كهواية لإحدى جماعات النشاط المدرسى وأمدته بالإمكانات المادية والبشرية لتربى وتنشىء الجيل المثقف ثقافة مسرحية راقية وبالتالى يصبح لدينا جمهور المسرح الواعى الذواق للفن الأصيل .

ما هو المقصود بالمسرح المدرسى :

المقصود بالمسرح المدرسى هو المكان المهيأ مسرحيا لتقديم عروض تمثيلية كتبت وأخرجت خصيصا لمشاهدين من الطلاب وأولياء الأمور والمسئولين في التعليم ليشاهدوا نشاط أبنائهم ، ولا يظن من ذلك التهوين من مستوى قيمته الفنية لأن المسرح المدرسى مسرح متكامل العناصر من

حيث الجاد الجيد الذى يقوم به المؤلف والمخرج والممثل ومصمم الديكور والمتفرجين حتى يحصل على نفس الخبرة المسرحية التى يسعى إلى تحقيقها مسرح الكبار .

رسالة التربية المسرحية بالمدارس :

التربية المسرحية هى إحدى الوسائل الهامة التى حرصت الوزارة على أن تضعها ضمن خطتها لتربية الطالب وتنشئته تنشئة صحيحة ليصبح مواطنا صالحا متكاملا بينما تهدف في نفس الوقت أن يكون له حظ وافر من الثقافة الفنية حتى يشكل في الغد جمهور المترددين الواعى الفاهم لما يقدم له بل لتشكل من هؤلاء الطلاب أدباء المستقبل والفنانين المسرحيين الذين يحملون عبء تطوير الحركة المسرحية والأدبية في الوطن العربى مستقبلا

فالطالب إذن وبدون شك صاحب دور كبير في تحديد مستقبل الفن المسرحى أما نحن فأصحاب الدور الأكبر في صياغته وتكوينه وذلك بالاهتمام بتربيته الفنية والعناية بتزويده بالثقافة المسرحية والاهتمام بالمسارح المدرسية وتعميمها وتطويرها وخاصة في هذه المرحلة الحضارية التى نعيشها .

والحديث عن تعميم المسارح المدرسية التى يجب أن تسبقه تساؤلات عديدة جادة من البحث النظرى والعملى وتوفير الدراسات النفسية والاجتماعية المتعلقة بميول الطالب في مراحل نموه المختلفة وكذلك البحوث النظرية والميدانية في الفنون الدرامية وتاريخ التجارب العالمية في هذه الميادين ومقارنتها بالاحتياجات المحلية وعليه فالحاجة ماسة للاهتمام بالأجهزة التربوية والثقافية والفنية الخاصة بالتربية المسرحية والتى ترعى أبناءنا على ضوء القيم الأصلية في مجتمعنا الإسلامى .

كيف ننهض بالتربية المسرحية بالمدارس :

نستنتج مما سبق ذكره الدورالكبير الذى يلعبه المسرح المدرسى فى

تنشئة الطالب تنشئة متكاملة وكيف أنها تظهر القيادات من بين الطلاب فتنميها وتصقلها وكنوع من النشاط فالتّربية المسرحية تهيىء للطالب جوا من المرح واللعب لتحقيق رغبة كامنة في نفسه تشبع هوايته كما أنها خير وسيلة يستخدمها المعلم في توصيل المعلومات إلى التلاميذ في صورة عملية محببة لهم ووسيلة إيضاح وتفسير سهلة شيقة .

ولكى ننهض بها في المدارس ونسير في طريق سليم لتكوين المسرح الكبير في مجتمعنا العربى علينا أن نتبع الآتى :-

١ ـ الاهتمام بجماعات المسرح بكل مدرسة وتشجيع الطلاب للانضمام إليها ومدها بكل ما يلزمها من دعم مالى وأدبى .

٢ ـ الإكثار من المسابقات والمنافسات بين المدارس وتطويرها ورصد المكافآت والجوائز الأدبية والمادية للمدارس الفائزة والطلاب الممتازين والعمل على إجراء مسابقة على مستوى الوزارة بين جميع المناطق التعليمية .

٣ ـ صقل مشرفي هذه الجماعات بإقامة دورات لهم و كذلك دراسات للطلبة الممتازين .

٤ ـ الإكثار من المكتبات المسرحية وتزويدها بكل المراجع والمسرحيات المختلفة ليستعين بها كل من يعمل في هذا الحقل .

٥ ـ إقامة مسرح بكل مدرسة وتزويده بكل ما يحتاج إليه من مستلزمات و كذلك إقامة مسرح متكامل للمنطقة مع الإكثار من المسارح المتنقلة للاستفادة منها في القرى .

٦ ـ إيفاد بعثات للمتفوقين في هذا المجال والذين لهم رغبة أكيدة في ممارسة العمل المسرحى في التخصصات المختلفة .

٧ – يجب أن تستعين الوزارة بخبراء في التّربية المسرحية لوضع التخطيط والمناهج المتطورة لرفع شأن التّربية المسرحية بالمدارس والنهوض بها إلى المستوى اللائق بأمتنا العزيزة .



المسرح المدرسي ومكانته في التربية

للأستاذ محمد مختار علي

مقـــدمـــة :

يولد الإنسان مزودا بقدرات كامنة لا تنطلق من عقالها إلا إذا وجدت محكات خارجية تمهد لها البيئة المناسبة للانطلاق .

فالفرد ينطوى على قدرات وإمكانات وطاقات خلاقة تحتاج إلى ما يظهرها ويأخذ بيدها للظهور وما أعظم من العملية التربوية أثرا في إظهار تلك الطاقات وتفجيرها . والتربية لها وسائل كثيرة متعددة لا يمكن حصرها في هذا المجال الضيق بل نذكر منها وعلى سبيل المثال لا الحصر المسرح المدرسى والتربية باعتبارها عملية إعادة تكييف الفرد لمجتمعه وحيث إن المسرح المدرسى وسيلة من وسائل التربية فهو يهدف أيضاً إلى إعادة تكييف الفرد مع البيئة التى يعيش فيها .

المدرسة كمؤسسة اجتماعية :

كانت المجتمعات البدائية لا تعرف المدرسة التى نعرفها اليوم حيث كانت الحياة بسيطة فكان المجتمع في غير حاجة إلى هيئة خاصة تقوم بدور التربية والتعليم . فكان رب الأسرة يقوم بالجمع بين جميع السلطات (التعليم — القضاء . . الخ) . ولكن بعد تعقد المجتمع وتشابك المصالح وتعدد الحاجات الإنسانية اقتصر الأب على تدبير معاش أسرته وأصبح لابد من هيئة تتولى أصول التعليم فكانت المدرسة . فالمدرسة إذن هى المؤسسة الاجتماعية التى وكل إليها المجتمع مهمة تربية وتعليم أفراده .

المدرسة والتنشئة الاجتماعية :

التنشئة الاجتماعية هى عملية اكتساب الفرد مجموعة الخصائص البدنية والعقلية والنفسية والاجتماعية التى تكون معا شخصية الطالب وتعطيه طابعه المميز .

والسؤال الآن . . . كيف تتم هذه العملية ؟

إن التنشئة الاجتماعية تتم من خلال إشباع الحاجات النفسية وتلك الحاجات هى :-

١ ـ الحاجة إلى الانتماء .

٢ ـ الحاجة إلى العطف والحنان .

٣ ـ الحاجة إلى التحرر من الخوف .

٤ ـ الحاجة إلى حرية التعبير عن النفس .

٥ ـ الحاجة إلى الفهم والمعرفة وتنمية المهارات .

٦ ـ الحاجة إلى النجاح والثقة بالنفس.

٧ ـ الحاجة إلى التوجيه .

٨ ـ الحاجة إلى التقدير .

٩ ـ الحاجة إلى الأصدقاء .

١٠ـ الحاجة إلى التملك .

فواجب المدرسة إذن هو بناء شخصية الفرد بإشباع تلك الحاجات النفسية .

الجماعات المدرسية :

إن الجماعات المدرسية ليست هدفا في حد ذاتها وإنما هى وسيلة هامة لتحقيق حاجات التلميذ النفسية بما يزاوله فيها من ألوان النشاط المختلفة التى تشكل شخصيته .

المسرح كجماعة نشاط :

قبل أن نتحدث عن جماعة المسرح المدرسى يجدر الإشارة إلى الفرق بين التربية المسرحية كما هى تمارس في المدارس وكما تمارس خارج نطاق المدارس في الواقع الفروق كثيرة ومتعددة ولكن نذكر منها ما يهمنا في هذا المجال وهو أن التربية المسرحية المقصود منها الطالب نفسه من حيث الإعداد وبناء شخصيته وتحقيق حاجاته النفسية ، إلى جانب رفع الكفاءة التحصيلية له من خلال ما يمسرح من المناهج ، ونقل خبرات طويلة ومعقدة من خلال حوار مسرحى يستقر في الوجدان ، إلى جانب اكتساب الخبرات والمهارات الفنية .

وجماعة المسرح المدرسى تشكل كغيرها من الجماعات على الأسس الفنية ومن أهمها في رأيى : —

١ — توفر الامكانات الفنية في الطالب .

٢ — رغبة العضو في الانضمام .

٣ — إتاحة الامكانات الفنية والمادية للجماعة .

٤ — إبراز أهداف الجماعة والإعلام عنها بالطرق الفنية .

إذن ما هو الدور الأساسى للتربية المسرحية في العملية التربوية ؟

للتربية المسرحية دور هام في العملية التربوية في مدارسنا وأهمها :

١ ـ علاج بعض مشكلات الطلاب

لاشك أن هناك بعض الطلاب يعانون من بعض المشكلات مما يجعلهم يعيشون في قلق وينخفض مستواهم التحصيلي وقد يكون علاج كثير من المشكلات من يلجأ الاخصائي الاجتماعي إلى التوصية بإلحاق صاحب المشكلة في جماعة من الجماعات المدرسية كعلاج لحالته ونذكر على سبيل المثال بعض تلك المشكلات لمعرفة دور التربية المسرحية في علاجها وهي :

(ا) الخـــوف

قد نجد بعض الطلاب يعانون من الخوف . . فهو يخاف من رفع يده في الفصل ليجيب عن أسئلة الأستاذ رغم انه يعرف الإجابة الصحيحة بل يخاف أيضاً من المرور على غرفة المدرسين . . . الخ.

فهذا الطالب قد عانى في طفولته من شيء ما أفقده الأمن والأمان أو قد يكون حرم من إشباع حاجته إلى الأمن ولم تتمكن المدرسة في تحقيقها له من خلال برامجها اليومية . . . فينزع إلى الخوف . . من كل شيء هذا الطالب لو التحق بجماعة المسرح المدرسي ودرب على بعض الأعمال الفنية التي يضطر من خلالها إلى مواجهة بعض المواقف . . لزال عنه الخوف وانطلق وتفوق .

(ب) الانطـــواء

قد ينطوي طالب على نفسه نتيجة لفقده الثقة بنفسه أو لأى سبب من الأسباب فيخبو نجمه فجأة بعد . أن كان لامعا .

وعن طريق اشتراكه في المسرح نجده يستعيد ثقته بنفسه ويعود إلى حالته الطبيعية .

(جـ) عيوب الكــلام

هناك بعض الطلاب الذين يعانون من عيوب في النطق سواء لأسباب نفسية تتعلق بالخوف أو القلق أو الاضطراب النفسى أو أسباب عضوية كبروز بعض أو كل الأسنان أو وجود فراغات فيها أو لحجم ووضع الشفاه أو غير ذلك ، يعانى هذا الطالب بطبيعة الحال من الخوف والانطواء

٢ – اكتساب المهارات التربوية

ا – التعاون . . وذلك بممارسته العمل مع الجماعة والتفاعل معها .

ب – الخبرات اللغوية . . بما تشتمل عليه النصوص المسرحية .

جـ – الصبر . . نتيجة للجهد الذى يبذل على المسرح وخلف الكواليس بل وقبل المسرحية وأثناءها وبعدها .

د – شغل أوقات الفراغ . . فيما يعود على الطلاب من فائدة مرجوة .

هـ – الترويح الهادف الذى يكتسب منه الطالب قيماً فاضلة .

٣ – المهارات الاجتماعية

ا – الحياة مع الجماعة . . كيف يتعامل معها وينصاع لرأى الجماعة . وكيف يتفاعل معها إيجابياً ويعمل على تقدمها .

ب – القيادة والتبعية . . يتعلم كيف يكون قائدا ناجحا يقود جماعته من نصر إلى نصر ، ثم كيف يكون تابعا ناجحا ينفذ ما خططته الجماعة ليضيف لبنة جديدة في صرح الانتصار .

جـ – مواجهة الجماهير . . نحن نرى كثيرا من المسئولين لا يعرفون كيف يواجهون الجمهور – فقد نرى طبيبا ناجحا فنيا ولكنه منبوذ لا يخطب وده . . فذلك يرجع في أغلب الأحيان لضعف في شخصيته أو عدم الثقة بنفسه .

فالعمل في المسرح يعـــوده لقاء الجمهور والتفاعـــل معهم .

٤ ـ الخبرات الثقافية

ا ـ المسرح المدرسى نافذة على الفكر الماضى والحاضر .

ب ـ اكتساب المعلومات الجديدة وآخر تطور العلوم .

ج ـ التشجيع على البحث والاطلاع .

أساليب التربية المسرحية في المدرسة

إننى أعتقد أن التربية المسرحية ـ هذا العمل الفنى المتكامل ـ ليس خشبة المسرح ولكنها كل عمل فنى متكامل (النص ـ الإضاءة ـ الماكياج ـ اللوحات الخلفية . . . الخ) .

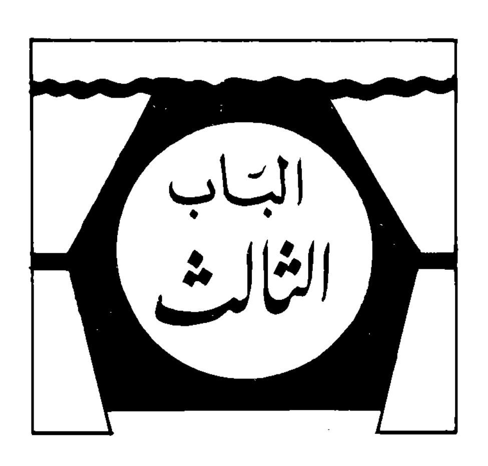
ويمكن للتربية المسرحية أن تستخدم وسائل كثيرة منها :

١ ـ التعليم باللعب .

٢ ـ مسرحة المناهج .

٣ ـ المناظرة والمحاورة .




الباب
الثالث



تاريخ الدراما

للأستاذ لطفي السيد

عرف الإنسان البدائى الدراما في أبسط صورها عندما كان يلعب لعبته المفضلة وهى محاكاة الطبيعة ، تساعده في ذلك قدرته على الحركة وتقليد الأصوات وموهبة الخيال التى يتميز بها عن سائر الحيوانات . وكان يستعين بهذه اللعبة (المحاكاة) على فهم الطبيعة والبيئة من حوله . ولأنه كان في صراع مرير مع القوى الطبيعية من أجل الحصول على ضرورات الحياة من مأكل ومأوى ، فقد كان يوجه قدرته الفائقة على المحاكاة نحو هدف عملي دائما ، فالذى يحاكى الصائد أو المحارب كان في الحقيقة يدرب نفسه على أن يكون في المستقبل صائدا ماهرا أو محاربا مدربا . وقد صبغ هذا النضال من أجل الحياة والبقاء الإنسانى البدائى بصبغة عملية . فكان يصنع آنية الفخار مثلا في أول الأمر لكى يستخدمها في حاجاته العملية ، ولكنه أصبح بعد ذلك يميل إلى تلوينها وتزيينها أى أنه أعطاها مع مرور الزمن لمسة فن .

وكان الإنسان البدائى مثله مثل الطفل يعيش على رغباته التى تشكل الدافع الأول لحياته وتسيير إرادته ، ويظن مثل الطفل أيضا . . أنه يستطيع ببساطة تحقيق هذه الرغبات بمجرد التفكير بها ، ولأنه لم يكن يستطيع أن يعبر عن أفكاره في وضوح كاف فقد كان يلجأ الى الحركة والمحاكاة . وسرعان ما تعلم أن يعبر عن رغباته بالرقص والتمثيل الصامت ومن هنا نشأت الشعائر والطقوس التى كان يقيمها لقوى الطبيعة المختلفة بصفتها القوى المسيطرة على حياته ، والتى في يدها تحقيق هذه الرغبات . ومن هنا أيضا رقص الإنسان البدائى لهذه القوى ليعبر عما يطلبه منها وقلد

حركاتها وأصواتها لكى يتوافق معها . وشيئاً فشيئاً بدأ يربط بين هذه القوى الطبيعية والعوامل المحركة لحياته أو بقائه على الأرض ، فربط مثلا بين فصل الأمطار والطعام وبين نور الشمس الساطع والدفء الذى يبعث في أوصاله دفء الحياة . . وفضلا عن ذلك نشأ في هذه المرحلة ذلك الشخص الذى يجمع صفات الكاهن والعالم والمنظم الاجتماعى في وقت واحد . . وهو همزة الوصل بين القبيلة أو المجموعة وبين هذه القوى الطبيعية . . كان هذا الشخص هو الذى يقود حركات المجموعة الراقصة أو حركاتهم التمثيلية الصامته ويصممها في البداية ، لأن تنفيذها أصبح يحتاج إلى عقلية منظمة بعد أن أخذت الشعائر تأخذ شكلا رمزيا أكثر تعقيدا من ذى قبل . وبطبيعة الحال ، أصبح مثل هذا الشخص يتمتع أكثر من غيره بموهبة الخلق ، فهو يخلق الأدوات والمناظر اللازمة للتقنية – على بساطتها – فضلا عن التصميم الأول – للرقص أو الحركات الصامتة (مايم) وشيئا فشيئاً أخذ هذا الشخص صورة الكاهن يعلم الناس أول مبادىء الشعائر والصلاة عن طريق الرقص لكى يحث الآلهة التى تمثل قوى الطبيعة المختلفة– على خدمة الإنسان وكذلك كان هذا الكاهن شاعرا بما أوتى من طاقة إبداعية تخيلية تجعله يلبس قوى الطبيعة لباس الأشخاص الأحياء ويعطيها صفات إنسانية أو يصورها على أنها أرواح .

ومع تطور الإنسان البدائى أصبح الملك أو رئيس القبيلة أو الكاهن هو مركز الثقل في الشعائر البدائية التى كانت تمثل بذور الدراما وهو رمز القوة والسيطرة في حياته وبعد مماته أيضا ، فحتى بعد أن يموت كان من المعتقد أنه يعود إلى الحياة في صورة روح أو شبح يخشى بطشه ، ولذلك تعقد له الشعائر الجنائزية لإرضائه ، ومن الممكن أيضا أن تكون قوته بعد مماته مصدر خير وبركة على ذويه . وبهذه الشخصية الجديدة دخل عنصر الموت في التعبير الدرامى البدائى . والعنصر اللازم للتراجيديا . وأصبحت المقبرة هى خشبة المسرح والممثلون يلعبون أدوار أشباح الموتى أو أرواحهم ، وكان الحيوان صورة أخرى من صور عبادة القوة ، وفي هذه الحالة كان

الحيوان تجسيما لوحدة القبيلة وأرواح السلف وأصبح من عادة القبيلة أو المجتمع الصغير أن يضحى بثور أو حصان أو جدى والمشاركة في أكل لحمه وشرب دمه تعبيرا عن هذه الوحدة ، وبما أن ذبح أو قتل مثل هذا الحيوان المقدس كان أمرا من الخطورة بمكان ، فكان الكاهن يرتدى جلد الحيوان المقدس المقتول ويرقص وبذلك يثبت أنه لايزال حيا وأنه لا يمكن أن يموت ، وكذلك كلما أضيف إلى القبيلة عدد من الأفراد البالغين كانت القبيلة تقيم شعائر التدشين التى تقوم على الرقص والحركات التمثيلية الصامته ، وهذه الشعائر في جوهرها عبارة عن احتفال يمثل الفرد البالغ الذى ينضم إلى شباب القبيلة وهو يموت بصفته مراهقا ويولد من جديد وفي بعض الأحيان كانت الشعائر أيضا تقام لتحذير الشباب من خرق تقاليد القبيلة وقوانينها أو قتل كبار رجال القبيلة في سبيل المال أو النساء وكان التحذير يحدث عن طريق عرض مسرحى صامت أو عن طريق عملية الختان . وهكذا تتسع دائرة التعبير الدرامى وبدأت الدراما تكتسب عنصرا آخر إلى جانب عنصرى الفعل والتقليد ، وهو عنصر الصراع فأصبح الكاتب المسرحى الأول يمثل ويصور المعركة بين فصل النماء وفصل الجفاف ، أو بين الموت والحياة ، لم يبق إذن سوى عنصر واحد لتكملة العناصر الأساسية التى تحتاج إليها أية مسرحية ، وهو عنصر الحبكة أو القصة ، وكانت هذه القصة في البداية موجودة حتى في أبسط صور التمثيل الصامت عند الإنسان البدائى ، فهذا التمثيل غالبا ما كان يحكى قصة صيد حيوان مفترس مثلا أو محاربة عدو شرس وقتله في النهاية . ثم تطورت الحبكة أو القصة بعد ذلك لتشمل ذكريات عن أعمال الموتى أثناء حياتهم ، وحيث نشأت الأساطير التى تدور حول آلهة الزرع وآلهة وأرواح السابقين وآلهة القوى الطبيعية المختلفة ، أصبحت الأسطورة مادة للدراما نشأت القصة التى تحكى أعمال أشخاص بعينهم يعيشون ويعملون ويصلون إلى العظمة والمجد ويعانون ويموتون أو ينتصرون بشكل أو آخر على الموت ، وهنا نجد نفس النمط تقريبا الذى تقوم عليه التراجيديا بعد ذلك والكوميديا

أيضا مع حذف الكارثة النهائية ودخل ميدان التعبير الدرامى أيضا الإله أو البطل الذى يرتفع إلى مصاف الآلهة ومن هنا نشأت المسرحيات الدينية أو ما أصبح يسمى بعد ذلك بمسرحيات العاطفة مثل تلك التى ظهرت في بعض مدن وسط أوروبا وكان من الطبيعى أيضا أن تنشأ مثل هذه المسرحيات في مصر الفرعونية حيث كانت حضارة الإنسان متقدمة جدا على أية حضارة أخرى في جميع أنحاء العالم وكان أوزوريس هو بطل المسرحيات الفرعونية من هذا النوع ، وهو إله الزرع وروح الأشجار وراعى الخصب والنماء وملك الحياة والموت ولد نتيجة التزاوج المثمر بين السماء والأرض ، وهبط أوزوريس إلى الأرض ، فأنقذ شعبه من حالة البربرية والوحشية وأقام بينهم المدنية وسن لهم القوانين وعلمهم هو وزوجته وأخته إيزيس كيف يزرعون المحاصيل في الأرض ولكن أخاه ست أو الموت كان يعاديه ويكرهه ويريد الاستيلاء على مملكته فأدخله في تابوت ورمى بجثته في النيل وتجولت إيزيس في جميع أنحاء مصر حتى عثرت على التابوت وأخرجت جثته من النيل ليستولى عليها ست مرة أخرى ويقطع أوصالها إلى ١٤ قطعة ويرمى بكل قطعة منها في جزء من أجزاء مصر ، واستطاعت إيزيس مرة أخرى أن تجمع أجزاء جسد زوجها وأخيها الممزق وأعادته إلى الحياة وأصبح ملك العالم السفلى ، وفي المسرحيات الدينية أو مسرحيات العاطفة التى كانت تمثل بجميع تفاصيلها من جزع على موت الإله وندبه ، ثم العثور على جسده وإعادته إلى الحياة . . الخ . كانت كل هذه التفاصيل تمثل كثيراً من الأبهة والفخامة ، وأصبحت هذه التمثيلية عند الفراعنة جزءا من الاحتفال ، يستمر ١٨ يوما ويبدأ باحتفال يمثل الحرث والحصاد وهو زمن الإله أوزوريس ، ولتكملة الأثر السحرى لهذه الشعائر كان المصريون يصنعون تماثيل للآلهة ويدفنونها مع بعض القمح ، حتى إذا نمت هذه البذور التى كانت ترمز إلى عودة الحياة مما يبعث الخصب في النبات ويسبب الإسراع في نموه . ثم كانت الدراما في سوريا حول أسطورة مشابهة لأسطورة أوزيريس ، وهى أسطورة تموز إله الماء والمحاصيل

وكانت النسوة في سوريا يندبن موته في احتفال مهيب كل عام ، فالإله تموز كان يموت كل عام ليعود من جديد ، وكانوا يندبون في موته ذبول الزرع والمحاصيل ثم يبتهجون لعودة الإله إلى الحياة كل عام مع نماء الزرع مرة أخرى ، وهناك أساطير كثيرة تحكى قصة الإله تموز وترمز إليه بروح الزرع . ففى بابل كان تموز حبيب عشتاروت أو زوجها الشاب ، وعشتاروت هى إلهة الخصب ،ولأن الإله كان يموت كل عام ويهبط إلى العالم السفلى كانت عشتاروت تذهب إلى ذلك العالم بحثا عنه وبالتالى تهدد الحياة كلها بالفناء .

كذلك أسطورة جلجاميش البابلية والتى تحكى قصة شكوى الناس (جلجاميش) إلى الآلهة لغطرسته رغم عدالته ، فترسل الآلهة (انديكو) القوى منافسا لجلجاميش ولكنهما يصبحان صديقين حميمين لا يفترقان ويمثلان معا قوة هائلة ، فجلجاميش تتمثل فيه الروح والملكات العقلية وفي انديكوتتمثل طبيعة الجسد والغرائزالبهيمية ، فيستطيعان معا الفتك بالمارد (هواوا) الذى ملأ الدنيا خوفا ورعبا ولكن فجأة تقرر الآلهة موت انديكو فيحزن جلجاميش ويشعر بالخوف الشديد من الموت ويفكر كثيرا في في ذلك . لماذا لا يظفر بالحياة الخالدة مثل جده (نابشيتم) الذي نجا من الطوفان في الأزمنة الغابرة وفعلا يقرر الذهاب وفعلا يسير كثيرا إلى حيث تغرب الشمس فيقابل إله الشمس الذى ينصحه بعدم البحث عن ذلك الخلود ثم يلتقى بالإلهة سيدورى التى تنشده .

يـا جلجاميش في طلـب مـاذا أراك تهيم

ألا ترى أن طلبـك للخلـود عقيـم

فكأس المـوت لابـد تشربه كـل البريـة

ذلك مـا قـررته الآلهـة عند خلق البشرية

واحتفظـت لنفسهـا بالحيـاة الأبديـة

دع عنك هذا يا جلجاميش
وانشد ملء بطنك بالأطعمة الشهية
وامرح كل صباح وابتهج كل عشية
واجعل أيامك كلها أعياد أسرية
وارقص ليل نهار على الألحان الشجية
وحافظ على ثيابك نظيفة زهية
واغسل رأسك واستحم في المياه النقية
وأوصيك بزوجتك حين تمسكها بيدك القوية
واحرص على إسعادها في خلوة هنية
ولا تبال بعد هذا شيئاً تخرج به عن حدود الإنسانية

ولكن جلجاميش يستمر في رحلة لجده (نابشيتم) الذى يحكى له قصة الطوفان ونجاته بسفينته حتى كتب له الخلود ولكنه ينصح جلجاميش بعدم البحث عن الخلود ولكن أمام حزن جلجاميش يرشده إلى عشبة بحرية تنمو في أعماق مياه الخليج تكفل الخلود لمن يحصل عليها فيذهب ويغطس عدة مرات حتى يحصل عليها أخيرا ، لكنه لشدة تعبه يتركها جانبه على الشاطىء وينام فتخرج حية من البحر لتأخذ العشبة وتعود بها إلى الماء فيستيقظ جلجاميش على حقيقة ما حدث ويعرف أن الخلود ليس من نصيب البشر فيعود إلى وطنه .

وباستعراض هذه الأساطير القديمة وبتمثيل قصة إيزيس أو قصة تموز شهدت الدراما تقدما هائلا وكان الراقصون الممثلون الأوائل يرتدون جلود الحيوانات ويرتدون أقنعة لتمثيل بعض الحيوانات ثم تطوروا بعد ذلك

إلى إضافة بعض المنــاظر والصــور واللوحــات أو ما يمكن أن نسميه الإكسسوارمثل قارب أوزوريس الذى هاجمه فيه أعداؤه ، وبعد المسرحيات الأولى القائمة على الأداء الصامت كانت الدراما في حاجة إلى عنصرين آخرين هامين لتصل إلى صورتها المتكاملة عند الإغريق بعد ذلك وهما الأبطال الآدميون والحوار وهذه المرحلة الجديدة من التكامل لم تظهر في مصر الفرعونية أو سوريا ، إنما شهدت فجرها في اليونان القديمة .





قبل أن يبدأ الحديث عن تاريخ المسرح العربى تجدر الإشارة إلى ما قبل المسرح العربى من جهود نضجت بها الأعمال المسرحية وارتفع شأن الأدب المسرحى بسببها .

ولا يستطيع دارس أن يهمل الدور الرائد والمثمر الذى قام به الأدباء المسرحيون الإغريق ، فقد خلف اليونانيون تراثا أدبيا ومسرحيا يبعث الإعجاب ، ويثير الدهشة في نفس المفكر ، ذلك لأن هذا الأدب المسرحى يعود إلى القرن الخامس قبل الميلاد ، ومع ذلك مازلنا نقروءه ونفهمه ونستمتع به لأنه يقترب في عظمته من أدب أى أمة وفي أى عهد من العهود المزدهرة .

إن بعض أعمال العظماء الثلاثة (يوريدير) و (اسخليوس) و (سوفوكليز) كانت ومازالت نماذج رائعة رائدة في نوعيتها وحبكتها الدرامية ، ونستشهد على ذلك بمثال :ـ

كتب (سوفوكليز) مسرحية « الملك أوديب » وأعاد كتابتها للمسرح ما يقرب من أربعين كاتبا مسرحيا في مختلف العصور ومع ذلك ظل النموذج الذى كتبه « سوفوكليز » لا يرقى إليه [1] عمل من الأعمال الأخرى ، لقد اكتمل المسرح في بلاد اليونان لوجود الشعيرة المرتبطة بإله الخصب

(١) من الأدباء المعاصرين العرب الذين عالجوا موضوع الملك أوديب د. طه حسين ، علي أحمد باكثير وفرج أنطون ، إلا أن الأخير كان مترجما فقط .

على الأسطورة المتكاملة والموجودة في فن عظيم هو فن الملحمة « لهومير » نسبة لهوميروس .

وإذا حاولنا أن نتتبع عملية النمو الذاتى لفن المسرح في بلد مثل اليونان فإن أول شيء يسترعى أنظارنا أن المسرح يولد في جو طقوس داخل إطار الشعيرة الدينية وينمو داخل جدران الأسطورة وهذا ما جعل بعض الدارسين يؤرخون لبدايات المسرح العالمى بما وجد من آثار مسرحية وأسطورية في مصر القديمة مثل الرقص الدرامى والتمثيليات المرتبطة بالنظم الأسطورية والممارسات الدينية ومثلوا لذلك بأسطورة « أوزوريس » وموته ثم بعثه من جديد في جسد ابنه « حور » حيث كانت هذه الاسطورة موضوعا لمسرحيات تؤدى موسميا في مصر مستدلين على هذه الأسبقية التاريخية من معرفتهم من أن حضارات الشرق أقدم تاريخيا من حضارة الإغريق [1] وأن لمسرحية أوزوريس أقدم المسرحيات الإنسانية [2] كما أن أسطورة « دينسيوس » إله الخصب اليونانى أولى المحاولات التمثيلية اليونانية .

وتشترك أسطورة أوزريس مع أسطورة « دينسيوس » في كثير من الأمور أهمها أن كلاً منهما يتمثل فيها إله يمثل النمو والخصب وهو بالضرورة مصدر للإنبات ومن هنا فهو يشكل الحياة والموت ثم البعث وهى دورة كان يؤمن بها ولحد ما إنسان المجتمع المصرى القديم وإنسان المجتمع اليونانى القديم ومن هنا ارتبط صراع الإنسان ضد الحياة والموت والمجهول بالنبتة الأولى للمسرح العالمى .

وإذا انتقلنا في هذه العجالة السريعة عن تاريخ المسرح ونظرنا إليه نظرة سريعة في العصر الجاهلى ، وجدنا مجموعة من الآراء العديدة التى

---

(١) انظر المسرح العربى – لرشدى صالح ص ٩ .
(٢) العرب وفن المسرح – للدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى ص ١٣ .

في حاجة إلى الدراسات الجادة المتأنية لكل رأى منها على حدة ، ولعل أقرب هذه الآراء التى قيلت حول عدم وجود المسرح العربى في المجتمع العربى هو ما ذكره بعضهم من ظهور أى فن من الفنون في أمة من الأمم ، يرجع إلى احتياج هذه الأمة لهذا الفن ، فالفن حاجة ، ولم يوجد فن من الفنون في مجتمع من المجتمعات إلا كان ذلك نابعا من حاجتها إليه [1] .

ولقد جاءت الفنون الأدبية العربية نتيجة لحاجة العرب إليها فوجد لديهم فن الشعر الغنائى نتيجة لهذه الحاجة ، وعندما وجدت ظروف أخرى أدت إلى احتياجهم إلى فن مثل فن الحكاية ولد هذا الفن وتطور بعد ميلاده.

وعندما ظهرت حاجة المجتمع العربى إلى الفن المسرحى في العصر الحديث ، وجد هذا الفن وازدهر حتى أصبح جزءا من الفطرة الفنية للعرب وأصبحت حاجة المجتمع تؤكد أهميته إلى جانب الأجناس الأدبية الأخرى .

ولقد ظهرت الحاجة إلى المسرح بعد احتكاك العرب بأوروبا في صور متعددة وبعد أن عرف الدور التعليمى والفنى الذى يمكن أن يؤديه المسرح في المجتمع .

ولقد اعتبر دارسو الأدب العربى عام ١٨٤٨ م بداية التاريخ للمسرح العربى وهى السنة التى كون فيها فاروق النقاش فرقته التمثيلية في بيروت.

جاء ميلاد المسرح العربى بعد أن وجدت الأرضية اللازمة لذلك ومنها ظهور السيرة كبديل عن الملحمة فمن خلال رواية السيرة برز فن الممثل ، ثم أسهم بعد ذلك الاحتكاك الثقافي بأوربا في الإسراع بعملية نمو الفن المسرحى .

---

(١) السابق ص ٦ ، ص ٣٨ .

وفي عام ١٨٧٦م وفد سليم النقاش من الشام على رأس فرقة مسرحية إلا أنه لم يستمر في قيادتها حيث تركها عام ١٨٧٧م ليوسف خياط أحد أفراد فرقته .

وفي عام ١٨٨٤ م بعد الاحتلال الإنجليزى لمصر ، قدم أبو خليل القبانى إلى مصر بفرقته التمثيلية من الشام حيث قدم التراث الشعبى العربى ، إذ كانت معظم مسرحياته مؤلفة من قصص التراث الشعبى وبالذات السيرة الشعبية وقصص ألف ليلة وليلة ، فقدم عدة مسرحيات ، منها عنترة وسيف بن ذى يزن ، ومهلهل سيد ربيعة ، واللقاء المأنوس في حرب البسوس ، وحياة امرىء القيس ، وغير ذلك من الأعمال التى تؤكد الذات العربية ضد الاحتلال الإنجليزى ، وفي عام ١٨٨٥م انضم سلامة حجازى إلى فرقة يوسف الخياط ثم عمل مع غيرها بعد ذلك من الفرق حتى انفصل سلامة حجازى واستقل بفرقة خاصه به .

وإذا كان سلامة حجازى عمل مع الفرق الشامية قبل أن يكون فرقة خاصة به ، فإن فرقة أبو خليل القبانى قد استعانت كذلك بعبده الحامولى في تقديم أعمالها على المسرح المصرى .

ويعتبر سلامة حجازى أول فنان مصرى يعتلى خشبة المسرح الغنائى وينافس بعد ذلك الفرق الشامية ، وكان لهذه المنافسات بين الفرق أثر في النمو التدريجى الذى طرأ بعد ذلك على انتشار الثقافة المسرحية وإرسال البعثات المتخصصة لدراسة الفنون المسرحية .

وبعد ذلك مثل جورج أبيض الذى ذهب إلى باريس عام ١٩٠٤م موفدا على نفقة الخديوي عباس وتعلم فن التمثيل في « الكونسرفاتوار » وعلى يد أساتذة متخصصين في هذا الفن .

وقد عقدت الآمال على جورج أبيض لأنه الفنان الذى تثقف بفن التمثيل الرفيع وأتيح له أن يتعرف على أصوله الفنية ، ولأن اتجاهات

التجديد في الثقافة والفكر المصرى كانت قد اتسعت وأثارت الاهتمام حين أبرزت بأسلوب لا يخلو من الإسراف تمردا على أساليب الكتابة والأدب والفنون بل اللغة ذاتها .

وفي عام ١٩١٢ م قدم جورج أبيض أعمالا ذات مستوى فنى جيد مثل روايات « الملك أوديب » لسوفوكليس ترجمة فرح أنطون ، وعطيل لشكسبير – ترجمة خليل مطران ، لويس الحادى عشر ترجمة الياس فياض ، واستقبلت جماهير المسرح هذه الأعمال استقبالا طيبا ، ولكن جورج أبيض كموهوب في تمثيل التراجيديات قدم في نفس السنة كوميديات « موليير » التى ترجمها ومصرها محمد عثمان جلال بشخصيات وأماكن مصرية .

وفي عام ١٩٢٤ م اتفق جورج أبيض وسلامة حجازى على تكوين فرقة واحدة هى جورج أبيض وحجازى وقدمت الفرقة روايات « صلاح الدين » و «الحاكم بأمره» و« عايدة » وغير ذلك من المسرحيات الوطنية والمترجمة والممصرة .

وعندما نصل إلى عام ١٩١٥ م نجد أن ظروف المجتمع النفسية قد تغيرت نتيجة الحروب العالمية الأولى ومقاومة الشباب للاستعمار الإنجليزى ، ونجد الدعوة إلى تمثيل الواقعية وقد تمثل ذلك في الدور الذى قامت به جمعية أنصار التمثيل من تقديم أعمال تتصل بالواقع وتبرز القضايا الوطنية والاجتماعية ، وظهر ذلك في أعمال محمد تيمور وعبد الستار أفندى وحسين رمزى وعبد الرحمن رشدى وسليمان نجيب ومحمد عبد القدوس وغيرهم .

ومع جهود هذه الجمعية وغيرها ظهرت بدايات الطريق للتأليف المسرحى الذى نما وتطور حتى ظهر المسرح الشعرى الذي كان أول من ألف فيه أحمد شوقى حيث ألف مسرحيات شعرية لأول مرة في العربية

مثل مجنون ليلى » و« عنترة » و « قمبيز » وغير ذلك . ثم تبعه في هذا الميدان عزيز أباظة وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى .

وإذا تركنا المسرح الشعرى واتجهنا إلى آخرين من المؤلفين المسرحيين لفت نظرنا إنتاج توفيق الحكيم المسرحى الذى تميز بالغزارة والتخصص والفكر ثم يدخل الميدان المسرحى مجموعة من تلاميذ زكى طليمات ويوسف وهبى ونجيب الريحانى وغيرهم من العاملين بفن التمثيل المسرحى الذى قاده رواده الأوائل وتفرغوا له ويواكب ذلك ظهور مجموعة من المتخصصين في التأليف المسرحى ونقده من أبرزهم محمود تيمور – يوسف إدريس – باكثير – مصطفى محمود – رشاد رشدى ، ومن النقاد / شكرى عياد رشاد رشدى – د. مندور – د. غنيمى هلال – يحيى حقى وغيرهم من أساتذة النقد المسرحى ومؤلفيه ودارسيه في العالم العربى .

المـراجـع :

١ – النقد الأدبى الحديث – د. غنيمى هلال .

٢ – المسرحية – عمر الدسوقى .

٣ – النقد اليونانى – د. بدوى طبانة .

٤ – العرب وفن المسرح – د. أحمد شمس الدين الحجاجى .

٥ – المسرح العربى – د. رشدى صالح .

٦ – عمالقة الأدب – ٣ أجزاء من مجموعة الألف كتاب .

٧ – مؤلفات درينى خشبة المتصلة بالمسرح .

٨ – نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن – د. رشاد رشدى .

الحبكة الدرامية في نصوص المسرح المدرسي

للأستاذ محروس شحاته

تصارعت الآراء واختلفت وجهات النظر حول أزمة المسرح العربى فأرجعها البعض إلى أزمة في دور المسرح المعدة إعدادا فنيا وآليا وأرجعها البعض إلى أزمة الجمهور الذى لم يعرف المسرح إلا حديثا ولم يتدرج معه في حياة صباه في فهم أصوله الفنية وتقاليده وغير ذلك العديد من الآراء ووجهات النظر .

ولكن الذى لا شك فيه أن المسرح العالمى يعمل اليوم وقدمه مستقرة فوق تجارب ألفى سنة ذات تجارب راسخة في فن المسرح والأدب المسرحى منذ عهد الإغريق تجارب مطبوعة ومنشورة ينقلها جيل إلى جيل ، وما ينتجه كل جيل وما يبدعه وكأنها سلسلة فكرية طويلة متصلة الحلقات تحمل جميع الأنواع والاتجاهات في محاولة لحل كل العقد والمشكلات الفكرية والفنية والاجتماعية واللغوية والأدبية ، أما في بلادنا ولغتنا وأدبنا فميدان التجربة في المسرح ضئيل ومحدود ، حقيقة إن تجربتنا المسرحية بلا أدنى شك كان لها السبق الكبير على المسرح الإغريقى ذاته والذى يعتبر بمثابة بداية للتاريخ المسرحى وذلك بآلاف السنين منذ مسرحيات الأخوين والفلاح الفصيح ، وإيزيس وأوزوريس وغيرها والتى دعم نهضتها الكهنة في معابدهم وعلى خلفيات موسيقية لأولى آلات العزف في العالم وهو الفلوت الفرعونى والهارب وبأول قطعة إكسسوار في تاريخ المسرح وهى قارب إيزيس على أول المسارح التى عرفتها – البشرية حول ضفاف النيل وعلى الأرض العربية ، ولكن المشكلة والأزمة الحقيقية أنه منذ هذه البدايات الرائعة وأدبنا العربى بدأ يوصد أبوابه تماما أمام المسرح

بل إنه لم يعد يعترف بالأدب المسرحى قالبا أدبيا بجانب المقامة والمقالة إلا منذ سنوات ، كما أننا لم نترجم من أدب المسرح العالمى قديمه أو حديثه إلا منذ بضع سنوات من بداية هذا القرن ، فمسرحنا إذن ينهض حديثا على فراغ كبير ويعمل ومن خلفه فجوة هائلة لم تملؤها جهود السابقين على مدى الأجيال . وانطلاقا من تجارب قليلة ضئيلة لم ترسخ بعد في لغته وأدبه وهو في خلال عدد من الساعات التى يقدم فيها إنتاجا سمعيا وبصريا محصلة جهود أشهر طوال من الجهد والعرق لا يستطيع أن يقف بهذا الجهد أمام ما تستحوذه قصيدة شعرية أو مقالة سجعية من التصفيق والإعجاب حتى ولو كانت وصفية ولا تخدم في مضمونها أية قضية .

وإذن فمن العوامل الهامة للانطلاقة الصحيحة أن يكون هناك مجموعة من كتابنا يخصون المسرح بجزء من إنتاجهم . كل يصب أفكاره ومواقفه من الحياة في قالب مسرحى بالصورة العلمية للكتابة المسرحية بعد تجواله بين المذاهب المسرحية المتعددة التى حفل بها تاريخ المسرح العالمى حتى الآن فالحاجة ماسة إلى وجود النص المسرحى الذى يجب أن يتلاءم نفسيا وتركيبيا وهدفيا مع المستويات المختلفة لجماهير المشاهدين ومراحلهم السنية وما يعين على تحديد تلك الجوانب طبيعة المادة المسرحية ومستوياتها الفكرية سواء كانت مصادرها تتمثل في التراث القومى أو التراث العالمى بكل أبعادها التاريخية ومن تلك المصادر ، الأساطير والملاحم الشعبية وقصص البطولات في تاريخنا الإسلامى والوقائع التاريخية والأحداث المجتمعية الجارية والحكايات والنوادر والأعمال القصصية والروائية والمسرحية المعروفة والابتداع الخيالى .

وهنا يأتى أهم عنصر يجب تأكيده مسبقاً في تأليف النص المسرحى عامة وهو الحبكة التى تعد روح العملية المسرحية وعمودها الفقرى — والحبكة في أية مسرحية تعنى عملية تنظيم الأحداث التى تصدر عن شخصيات ذات طابع مختلف فيما بينها بما يلائم هدف الكاتب المسرحى ومع هذا فهناك

خطأ شائع بين كثير من أدباء المسرح في تحديد مدلول مصطلح الحبكة الذى وضعه أرسطو ، فبينما يعتبرها البعض القصة أو الحدوتة التى يمكن سردها والتى يمكن أن تتواجد في عمل درامى ويخلو منها عمل آخر ، فإن البعض يراها بصورة أخرى . والحقيقة أن القصة ما هى إلا ضمن من ضمنيات الحبكة تعنى الأسلوب الذى بمقتضاه تصاغ تلك الأفعال والأقوال ، وعلى هذا فمن الممكن أن توجد عشر مسرحيات تعالج قصة ما (سيد التابعين) مثلا ، إلا أننا نلاحظ أن القصص في تلك المسرحيات العشر يمكن أن تكون واحدة أو متقاربة التشابه لحد كبير بينما تختلف كل مسرحية عن زميلاتها من ناحية التحبيك او التوضيب والتركيب ، ولذا فإن الحبكة في أية مسرحية شىء آخر غير القصة وهذا التفريق ضرورى منذ البداية لتصحيح المفهوم عن الحبكة أو العقدة كما تسمى أحيانا .

وللحبكة أدوات بنائية هامة تلعب دورا رئيسيا في العملية المعمارية العامة من حيث الشكل والمضمون والأسلوب والأثر المطلوب كالتقديمة الدرامية أو العرض وتركيب الموقف الدرامى وتحديد نقطة الانطلاق وإجراء التعقيدات وحلولها وإحداث عوامل التعليق والتشويق والاكتشافات وتطوير الأحداث وخلق الأزمات الدرامية تصاعدا نحو القمة الذروية ثم الهبوط نحو الحل والخاتمة ، كل ذلك مع الاستخدامات الدرامية لفنيات المسرح .

وحتى هذا الأسلوب في الحبكة يتغير طبقا للمراحل السنية لجمهور المشاهدين فللمراحل السنية المبكرة يجب أن تتطور الحبكة في بساطة وسهولة بعيدا عن التعقيدات الكبيرة المسموح بها في مسرحيات الكبار ، وأن نتحاشى الحبكات الثانوية التى يمكن أن تعرقل أو تعوق الحبكة الأساسية عن التطور وإذا كانت هناك ضرورة بوجود حبكة ثانوية فيجب أن ترتبط ارتباطا وثيقا بالحبكة الرئيسية وأن تسهم في تصعيد الفعل إلى ذروة التأزم التى تعتبر ضرورية في بناء المسرحية لهذه المراحل السنية لا لأنها تحل

المشكلة التى أثارتها المسرحية فحسب ولكن لأنها أيضاً تعتق المتفرج من إحساسه بالتوتر الذى بدأ بسيطا ثم أخذ يتصاعد في اطراد وهذا الإعتاق أو الإفراج من التوتر الذى يحدث بانفراج الأزمة هو الذى يدفع المتفرج إلى خوض تجربة المسرح النفسية والتى هى قبل كل شىء الهدف المأمول.

والكاتب المسرحى لأبنائنا الطلاب خاصة في المراحل المبكرة يجب ألا يجعل ذروته في منتصف المسرحية كما هو الحال في مسرحيات الكبار التقليدية وإنما يستحسن أن تكون المسافة بين الذروة ونهاية المسرحية قصيرة لأن المتفرج هنا لن يطيق صبرا على عملية توصيله النفسى للحل والخاتمة توصيلا متدرجا كما أنه مضطر للانصراف بحزم عن الملاحظات والمفاهيم الفكرية الهامشية لكنها تجىء في شكل تعليقات شارحة أو عبارات وعظية أو حكم لامعة أو نكات مفرقعة مما لا ينبع من طبيعة الموقف الدرامى كذلك لا يجب استجداء الاستجابة باستخدام صـــور العنف والانفعال والمطاردات إلا إذا كان الدافع لها الضرورة المتعلقة بالإسهام في نمو جسم المسرحية الطبيعى كذلك يجب الابتعاد عن التعقيد الشديد والذى يجبر الكاتب على إدخال عوامل مفتعلة لإنقاذ بطل المسرحية بل يجب أن يكون واضحا أن في مقدوره تحقيق متطلباته بدرجات طبيعية من الصراع حتى لا تنتفى الدراما ، فمهمة العوائق والعراقيل هو خلق صراعات تدير رحى الأحداث وتساعد في تصوير الشخصيات وتصعيد الإيقاع الدرامى فمن الواضح أن كل أنواع الصراعات المعروفة في المسرح تنشأ إما نتيجة لتصادم قوتين متضادتين في سبيل الحصول على هدف وإما نتيجة مصادمة مع الهدف نفسه ولكن عندما يضطر المؤلف المسرحى لتضخيم العقبات لدرجة يستحيل على البطل فيها أن يجتازها بنجاح ، فإن على البديل الذى لا مفر منه إدخال قوة من الخارج على الموقف الصعب لتحل الأزمة وتعين البطل على اجتيازها وبذلك تصبح عاملا من عوامل إتلاف الإحساس بالواقع المسرحى الفنى .

أما إذا كان التأزم في مسرحية أسطورية من قوى وراء الطبيعة فإن تدخل القوى الخارجية هنا شيء مشروع باعتبار أن البطل يستحق العون ومبررات هذا الاستحقاق واقعة في ثنايا الأحداث وقبل وقوع الأزمة — ومن الأهمية بمكان أنه إذا كانت إجراءات التحبيك تطالب كل مشهد بأن يخلق سؤالا بلا إجابة فإنها تفرض على مشهد الستارة النهائية بألا تخلق أى تساؤل في ذهن المشاهد الصغير حول مصير البطل أو الهدف الذى يسعى إليه بخلاف مسرحيات الكبار التى قد تطرح الإجابة معلقة مع إغلاق الستار.

وأخيرا فإذا كانت الحبكة كما وصفها أرسطو من حوالى ثلاثة وعشرين قرنا هى أساس الدراما وجوهرها ، فإن العناصر الأخرى التى تلى الحبكة في الأهمية وهى شخصيات المسرحية والفكر واللغة والمنظورات المسرحية وغيرها لها أصولها العامة ومتطلباتها .

ورغم ذلك فنحن لا نعنى أبدا التأكيد على اتباع قوالب صماء تخنق حرية الأديب وإنما مجرد ظواهر أكدت جدواها الخبرات المسرحية الناجحة ، فالموهبة المبدعة كمبادىء سيكلوجية لا تعرقلها التعقيدات والحواجز وإنما هى تفرض جسورها وتصحيحاتها فوق كل ذلك ويكون ما يسمى بالأصول مجرد مشاعل هادية على الطريق يسترشدها عامة السائرين ولكنها تشحب وتخبو أمام وهج العبقرية الخلاقة .







عند الإشارة إلى بعض المذاهب المسرحية ، تجدر الإشارة أيضاً إلى أن هذه المذاهب ليست وقفا على المسرح وفنونه ، وإنما لها مكانتها في التراث الفلسفى العالمى والعربى ، ولها أهميتها في الأجناس الأدبية الأخرى كالفنون الشعرية والروائية وفن المقامة والقصة القصيرة . وكذلك لها تأثيرها في الفنون السمعية والبصرية على حد سواء . ومن هنا كان الحديث عن أى مذهب من هذه المذاهب يقتضى مواصلة الحديث عنه في أصوله الفلسفية ثم تتبع تأثيره في الفنون الأدبية والفنية والحضارية حتى تكمل الفكرة وتتضح معالم الصورة أمامنا .

ولكن هذا يقتضى الوقت الطويل ونحن جميعا نلتزم بالوقت المخصص ونكتفى بالإشارات السريعة والمركزة للعناصر التالية مع ذكر مجموعة من الكتب التى تضيف إلى من يريد الزيادة والعناصر التى يتناولها هذا الحديث هى : —

١) المذهب الكلاسيكى . ٢) المذهب الرومانتيكى .
٣) المذهب الواقعى . ٤) المذهب الرمزى .

و ننتقل بعد ذلك إلى المسرحية العربية حيث يشار إلى تاريخ التأليف المسرحى العربى وتأثره بهذه المذاهب .

وقبل بداية الحديث ، فقد يطرح أمامنا سؤال عن السبب في ترك الحديث عن المذاهب المسرحية الحديثة ، والجواب على ذلك يوجز فيما يأتى : —

١) لعل اغلب هذه المذاهب المسرحية الحديثة نتائج للفكر الاوروبى المادى هذا الفكر الذى ينكر كل ما هو روحى ، ويؤمن بالمادة إيمانا يرتفع بها إلى مستوى العقيدة والدين ولذلك فإننا لا نستفيد من مثل هذه المذاهب الملحدة ، وقد شرفنا الله بدين الإسلام وشاء سبحانه وتعالى فجعلنا أمة وسطا تقيم حياتها وتبنى حضارتها على الإيمان بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر وتؤمن بأن المادة أوجدها الله تعالى وسخرها لتكون في خدمة الإنسان في هذا الكون العظيم .

٢) بعض هذه المذاهب لم تدخل المسرح على نطاق واسع حتى تعد مذهبا وإنما هى أفكار جديدة ترتبط بأصحابها المهتمين بها والحكم لها أو عليها مرتبط بالمستقبل والاستمرار والتطور .

والآن نعود إلى حديثنا الموجز عن المذاهب المسرحية الكبرى :—

(١) المذهب الكلاسيكى :

لم تنشأ هذه التسمية على أيدى من أقاموا أشكالا درامية أو أدبية بصورة عامة ، ومبتدع هذه التسميه هو كاتب لاتينى من أهل القرن الثانى الميلادى يدعى (أولوس جليوس) وكان يعنى بهذه التسمية الأعمال المسرحية التى كتبت للطبقة العليا أو الارستوقراطية على أن هذه التسمية صارت تطلق فيما بعد على الروائع الحديثة والتى لم يتقادم عليها الزمن .

وأول من وضع قواعد المذهب الكلاسيكى — وقبل أن يسمى بهذه التسمية — هو بلا شك (أرسطو) في كتابه « فن الشعر » .

وقد استخلص (أرسطو) قوانين وقواعد هذا المذهب من المسرحيات اليونانية التى قرأها أو شاهدها على المسرح ، ولذلك وجب اعتبار هذه القواعد وتلك الآراء التى قالها (أرسطو) بضاعة محلية ونظرات موقوته بزمنها وإن اشتملت على أفكار جديدة ومفيدة . وقد قنن لهذا المذهب بعد (أرسطو) « هوراس » .

وجاء العرب ونقلوا ثقافة اليونان إلى الرومان ، وطور الرومان في المسرح الكلاسيكي . ثم بدأت الحركة الكلاسيكية في المسرح تنتقل إلى فرنسا وإنجلترا وألمانيا ، ولقد كان لكل بلد من هذه البلدان مفهوم معين عن مظهر الكلاسيكية في المسرح وإن اتفق الجميع على الخطوط الرئيسية للكلاسيكية في المسرحية ومن أهمها الالتزام بوحدة الزمان والفعل والمكان وتصوير الشخصيات العظيمة بلغة راقية عالية ، مع ضرورة وحدة المادة المسرحية أو النغم العام من حب أو كراهية وكذلك ضرورة أن يكون القضاء والقدر هو المحور الرئيسى الذى تدور حوله أحداث المسرحية ، وأخيرا أن تكون المأساة إنسانية تعالج مشكلات المجتمع العامة مع ضرورة عدم ظهور العبث على خشبة المسرح . وخير مثال على المسرحية الكلاسيكية هو مسرحية « أوديب ملكا » لسوفوكليس ، فقد توفرت فيها كل العناصر الكلاسيكية التى وضعها الكلاسيكيون للمسرحية .

وهذه القواعد التزم بها كتاب المأساة دون كتاب الملهاة ، فلم يلزم كتاب الملاهى الكلاسيكية أنفسهم بتطبيق القواعد السابقة ولم تكن ذات خطر عندهم .

وتطور المذهب الكلاسيكى إلى ما يسمى بالكلاسيكية الحديثة وأهم ما يميزها عن الكلاسيكية أنها تتصف بالسمات الآتية :

محاكاة قدامى اليونان في مسرحياتهم مع إباحة وجود عقدة ثانوية بشرط عدم إضاعتها للموضوع - إباحة ظهور الوصيفات والخدم مع الشخصيات العظيمة - الاتساع نسبيا في وحدة الزمان - إحلال أهواء النفس محل القضاء والقدر كمحور للمسرحية - وأعظم من يمثل المذهب الكلاسيكى الحديث في المسرح كل من « كورنى » و « راسين » في كثير من أعمالهم المأسوية .

(٢) المذهب الرومانتيكى :

وإذا انتقلنا إلى الرومانتيكية نجد أن هذا المصطلح قد ابتدعه الكاتب الفرنسي « ستندال » في مبحثيه « راسين وشكسبير » (١٨٢٣ و ١٨٢٥ م) حيث عالج امكانات تشخيص الأدب الجديد في عصره وتمييزه عما سواه بالأدب الكلاسيكى فقال « إن كل كاتب عظيم كان رومانتيكيا في عصره ولم يتحول إلى كلاسيكى إلا بعد مماته بزمن طويل . فالمأساة عند راسين وشكسبير كانت في حياتهما رومانتيكية وعند الأول كانت تصور العاطفة، وعند الثانى كانت تعالج أحداث التاريخ المفجعة وتبين تعاطف القلب الإنسانى معها .

لقد عاش شكسبير ومعاصروه من الشعراء المسرحيين وهم لا يعرفون هذه الكلمة تماما ككتاب الكلاسيكية ، ولكى تتضح الفروق بين المذهب الكلاسيكى والمذهب الرومانتيكى نشير إلى أهم هذه المميزات بين كل منهما :

يتميز المذهب الكلاسيكى بأنه مذهب التقيد والحدود أما المذهب الرومانتيكى فهو مذهب الانطلاق والعاطفة فلا قيود بالوحدات الثلاث ولا التزام بعقدة رئيسية وندلل على ذلك بمسرحية « عطيل » لشكسبير ، حيث لا يتقيد بوحدة المكان فنرى عطيل في البندقية ثم ينتقل إلى قبرص . ويلاحظ هذا في كثير من مآسى شكسبير في « هاملت » وفي « أنطونى وكليوباترا » وهذه المسرحيات تجمع بين السادة والعامة وكثيرا ما تجد العامة تتحكم في مصائر السادة وذلك مثل « ياجو » الذى ظل يطن في أذنى عطيل حتى أدخل الغيرة في قلبه ، وتحكم فيه بوسائله الشيطانية .

المذهب الرومانتيكى يعنى بالمشكلات الفردية ولذلك كان المنطق السائد في المسرحية الرومانتيكية منطقا هوائيا ذاتيا فرديا ،منطقا تربى في ربح العاطفة المتقلبة التى لا استقرار فيها ولا التزام بقيد من قيود المجتمع . وتلاحظ ذلك في مسرحية « الملك لير » ذلك الرجل الذى يفكر في توزيع

ملكه على بناته الثلاث بمقياس إظهار حب كل منهن له ، وهكذا تتلاعب الأهواء بمصائر الناس في المسرح الرومانتيكى .

ومن أبرز المدارس الأدبية التى أرست قواعد المذهب الرومانتيكى الإنجليزى مدرسة الشعر والنقد الإنجليزية والتى قادها كل من كولردج وورد زوورث وهى المدرسة التى ثارت على الأوضاع والقيود الأرسطوطالية الشائعة في الأدب الإنجليزى وإذا انتقلنا إلى فرنسا لمعرفة أعلام الرومانتيكية هناك ، التقينا بمجموعة من الرواد مثل (الكسندر ديماس) الأب ، فيكتور هوجو الذى كادت الرومانتيكيـــة تتركز فيه شخصيـــا ، وفلوبير وغيرهم .

ومما لا شك فيه أن نزعة رومانتيكية قد وجدت في الأدب العربى الحديث ومن الممكن إدراكها في روايات المنفلوطى والمازنى وشعر أحمد رامى وعلى محمود طه وغيرهم ، ومن الممكن كذلك أن نتلمس هذه النزعة في بعض مسرحيات توفيق الحكيم وأحمد شوقى .

(٣) المذهب الواقعى :

وكما كانت الرومانتيكية رد فعل للكلاسيكية وقواعدها ، كانت كذلك الواقعية رد فعل للرومانتيكية واستغراقها في الذات ورغباتها .

ويعتبر « إبسن » إمام المدرسة الواقعية الحديثة في التأليف المسرحى ، ونصف واقعية « إبسن » بأنها واقعية حديثة لأن الأدب الكلاسيكى عرف الواقعية في كثير من مسرحيات « يوربيدز » وملاهى « أرستوفانز » وكذلك عرف الشعر العربى الكلاسيكى الواقعية في كثير من قصائدة وفنونه.

ويعتبر أرسطو واضع اللبنات الأولى للمذهب الواقعى ذلك أنه بعد أن نظر إلى الإلياذة « لهوميروس » انتهى إلى عبارته المشهورة من أن الفن محاكاة للطبيعة وكان ذلك إيذانا بظهور المذهب الواقعى في عالم الأدب والنقد .

أما الواقعية الحديثة في المسرح فكانت وليدة الزحف الصناعى على المجتمع الأوروبى ولقد تمثلت في معظم أعمال « إبسن » الكاتب المسرحى السويدى الذى امتزجت أعماله الأولى بالرومانتيكية وكانت خليطا من الواقع والخيال ، ثم تطور بعد ذلك إلى وصف واقع الحياة والمجتمع . ومن أهم أعماله الواقعية الخالصة « بيت الدمية » ، « أعمدة المجتمع » « البطة البرية » وقد جذب عشرات من كتاب أوروبا لهذا المذهب ، ومن أبرز المميزات التى تميز هذا المذهب (الواقعى الحديث) في المسرح أنه لا ينقل الصورة بحرفيتها بل يلخصها ويعطى جوهرها ومضمونها ويتناولها تناولا فنيا وأجمل المسرحيات الواقعية ما كانت صادرة عن فكرة إنسانية ، وكلما كانت تتناول موضوعا اجتماعيا عالميا زادت قيمتها وعظمت مكانتها .

وقد تأثر الأدب العربى المعاصر بالمذهب الواقعى سواء في الأعمال المسرحية أو الروائية أو القصصية حتّى قيل إن القصة القصيرة ولدت ونشأت واقعية .

وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الدين وهبة تتميز أغلب أعمالهم بسمات المذهب الواقعى .

(٤) المذهب الرمزى :

والأدب الرمزى بصفة عامة هو الذى يقرؤه الإنسان العادى أو يراه ممثلا فلا يفهم منه إلا ظاهره ، أما الشخص المتأمل فإنه يفهم ما وراء هذا الظاهر ويستشعر المعانى الراقدة في ظلال الألفاظ ، وقد عرف الأدب العربى قديما وحديثا الرمزية أما في الأعمال المسرحية فتجده في بعض مسرحيات توفيق الحكيم لا سيما في مسرحيته « يا طالع الشجرة » وفي بعض أعمال د. يوسف إدريس المسرحية .

ويبقى الحديث عن المسرح العربى وأى المذاهب المسرحية وجدت طريقها إليه وقبل الحديث عن المذاهب المسرحية في المسرح العربى تجدر الإشارة إلى أهمية تحديد بداية التأليف المسرحى .

وبدايات التأليف المسرحى يحددها مؤرخو المسرح بالعقد الثانى الميلادى لهذا القرن أو العقد الرابع الهجرى من هذا القرن الذى نعاصره وبالتحديد في عام ١٩١٥ م حيث ألف محمد تيمور وغيره من جماعة أنصار التمثيل بعض الأعمال التى تعد علامات لا بأس بها في تاريخ المسرح العربى ذلك لأن هذه الأعمال حاولت أن تبرز الواقع المصرى في تلك الفترة على أساس من قواعد المسرح ونظرياته ولا سيما وأن هذا الجيل كان مثقفا ثقافة مسرحية ممتازة .

وبعد ذلك ظهر كل من توفيق الحكيم ومحمود تيمور وبدأ التأليف المسرحى يدخل الأدب العربى كجنس أدبى لا سيما بعد تأليف أحمد شوقى مسرحياته الشعرية ، عندئذ بدأت أسماء تظهر في عالم التأليف المسرحى من أهمها عزيز أباظة وباكثير ثم يوسف إدريس ورشاد رشدى ومصطفى محمود وغيرهم ، وأغلب أعمالهم لاتفتقد فيها ما هو كلاسيكى حديث أو رومانتيكى أو واقعى أو رمزى ..

وقد يتساءل البعض :

لماذا كان الحديث عن المذاهب السابقة من كلاسيكية وكلاسيكية حديثة ورومانتيكية وواقعية ورمزية ولم يتصل بالمذاهب الحديثة مع أنها كلها قديما وحديثا من مصدر واحد هو أوروبا !

والجواب أن هذه المذاهب التى سبق الحديث عنها تكونت معظمها عبر نهضة أوروبية قائمة على أساس من الحضارة الإسلامية ولهذا دخلت كتاباتهم إلى قلوبنا وتأثرنا بها لأنها بعض بضاعتنا ردت إلينا .

أما بعد ذلك فقد يكون الإفلاس والتوقف عن العطاء الأوروبى ويأتى دورنا نحن العرب لقد دار الزمن دورته وجاء دورنا من جديد لنعطى وننير العقول بنور الإيمان والتوحيد ونحطم حصون الإلحاد ونرفع مآذن أشهد ألا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله وما هذا على الله بعزيز .

المـــراجـــع :

١ ـ النقد الأدبى الحديث ـ د. غنيمى هلال .

٢ ـ عمالقة الأدب ـ ٣ أجزاء من مجموعة الألف كتاب .

٣ ـ نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن ـ رشاد رشدى .

٤ ـ الرومانتيكية ـ د. غنيمى هلال .

٥ ـ محمد تيمور رائد المسرح العربى ـ عباس خضر .

٦ ـ معجم مصطلحات الأدب ـ مجدى وهبة .

٧ ـ علم المسرحية ـ ترجمة درينى خشبة .

٨ ـ تشريح المسرحية ـ ترجمة درينى خشبة .

٩ ـ أشهر المذاهب المسرحية ـ درينى خشبة .

١٠ـ فن الشعر لأرسطو ـ ترجمة د. شكرى عياد .

١١ـ مجلة المسرح التى تصدر في مصر .

اللغة العربية وفن الإلقاء

للأستاذ محروس شحاته

من المسلم به أن اللغة ظل لحياة الأمة وهى الوعاء الذى تنصب فيه الأفكار فالكلام والتعبير باللغة سواء أكان كتابة أم هو الدليل على ما يجول بالخاطر وبواسطة اللغة تسجل جميع الأمم علومها ومعارفها وآدابها وتاريخها وتستوعب نتاج عقول أبنائها في مختلف نواحى النشاط البشرى ولو تخيلنا حياة بدون لغة وإنسانية بدون تعبير فلا شك أن الوضع كان سيتغير تماما ، فاللغة أهم الروابط التى تربط بين الأجيال فنحن الآن في نهاية القرن الرابع عشر الهجرى ندرس ما حدث في عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم) بل وندرس ما قبله من العصور ، ووسيلة انتقال الثقافات السالفة هى اللغة والتدوين أساسا كان باللغة ومن هنا يرتبط الجيل الحاضر بالأجيال السابقة .

من أجل ذلك عنيت الدول جميعها وخاصة الدول المتقدمة بلغتهـــا وجعلتها في مقدمة المواد التى تدرس بل جعلتها أساسا لبقية المواد . ومن هنا إذا صعبت اللغة القومية صعب على المتعلم فهم الباقي من المواد الدراسية ، لذلك نرى أن الدول الحية تنشر لغتها بشتى الوسائل بل تحرص على أن تكون أساسا في جميع المؤتمرات . فسيادة اللغة من سيادة أهلها وانتشارها إشعار برقى أصحابها .

وإذا كانت جميع الدول تعتنى بلغتها فأجدر بالدول العربية أن يبذلوا قصارى جهدهم في العناية بلغتهم فهى لغة القرآن الكريم الباقي ما بقيت السماء والأرض قال تعالى (إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون) .

فبالقرآن الكريم ضمنت اللغة العربية لنفسها البقاء والنماء ما دامت الدنيا وما دام في الأرض مسلم يقرأ القرآن الكريم .

ومهما اختلفت الدول العربية فيما بينها فهناك روابط تربطها وتوحد بينها منها بل وأهمها اللغة والدين والجنس .

حقا إن في سيادة اللغة سيادة للأمة ولكن مما يؤسف له أن لغتنا العربية تحارب ومنا بدون قصد حربا ضروسا . فالطالب يدرس اللغة العربية في المدارس ولكنه حينما يذهب إلى البيئة العامة يجد المحادثة باللهجة العامية بل وبلهجات مختلفة حتى أن السعودى يجد صعوبة في التعامل مع العربى الجزائرى أو المغربى بينما يستطيع أن يخاطب الفارسى أو التركى بلغته وحتى البيت يهدم ما تبنيه المدرسة ويفسد ما تقوم من لسانه ويا ليت المنزل حينما يشعر بضعف في اللغة يحاول الارتقاء بها كما يفعل إذا وجد ابنه ضعيفا في مادة كالرياضيات أو اللغة الأجنبية أو غيرها من المواد* الأخرى .

كما أن مزاحمة اللغات الأجنبية للغة العربية سبب رئيسى من أسباب ضعف اللغة العربية خاصة إذا كان التلميذ لم يتمكن بعد من لغته القومية فالاجتهاد في اللغات الأجنبية يقابله الإهمال في اللغة العربية وإذا كانت هذه عوامل ضعف فلا يصح أن نضيف إليها عوامل أخرى والذى نريد أن ننبه إليه هو أن تكون الثقافات الأخرى باللغة العربية وأهم الثقافات البرامج الإذاعية والتليفزيونية والتمثيليات المذاعة أو التى يشاهدها ناشئتنا إذ لابد أن يلتزم فيها باللغة العربية أو على الأقل بلغة ترتفع إلى العربية إلى جانب عناية المدرسة باللغة العربية فهى كما قلنا ليست مادة عادية من المواد الدراسية ولكنها اللغة القومية لغة القرآن الكريم لغة الدين لغة الوطن ففى إحيائها إحياء للدين ومحافظة على القرآن الكريم وتمجيد للوطن والعروبة وفي إهمالها إهمال للشعائر المقدسة وتهاون في شأنها .

اللغة العربية هى الوسيلة لدراسة المواد وفهمها وبغيرها لا يمكن درس ولا تعليم والتلميذ المبرز فيها يستطيع بكل سهولة أن يفهم كل مادة من المواد الدراسية الأخرى ولا يجد صعوبة في دراسة كتاب جغرافي أو تاريخى أو أدبى ، فالتقدم فيها يساعد من غير شك على التقدم في غيرها والنهوض بها نهوض بغيرها من المواد فهى اللغة التى نعبر بها عن آرائنا وأفكارنا وهى الوسيلة التى نشرح بها أية مادة أخرى علمية أو فنية وبها نفكر ونفهم فإذا سمع تلاميذنا لغة عربية في الدروس المدرسية وتحادث في بيته بلغة قريبة ما أمكن من اللغة الفصحى وسمع وشاهد البرامج الإذاعية والتليفزيونية بلغة عربية تقدم التلميذ تقدما ملحوظا ولا نستطيع أن ننكر أن اللغة العامية التى يتحدث بها التلميذ في المنزل والمجتمع وما يسمعه ويشاهده من برامج وتمثيليات بلهجات عامية عقبة كأداء في سبيل اللغة العربية .

ويجب ألا ننسى عاملا هاما من عوامل تقويم اللسان هذا العامل هو تمثيل بعض الروايات المناسبة في المدرسة فهى أحسن وسيلة على حسن الإلقاء وإجادة التعبير والحفظ والشجاعة في الظهور أمام المجتمع بتمثيل كل طالب دوره في القطعة التى يختارها المشرف على التمثيل بل ونرجو أن يشارك التلميذ في إعداد المسرح واختيار الملابس والحركة المسرحية .

وفن الإلقاء يحتاج إلى فهم وذكاء وشعور بالمعنى الذى يقصده الكاتب ومجمل القول فيما يلى : —

الشعور بروح النص وبمعنى كل كلمة وكل جملة ومراعاة المواضيع التى يحسن الوقوف لديها والكلمات التى يجب أن يرفع صوته فيها والمواطن التى يحسن أن يهدأ فيها صوته كما يلاحظ مواضع الاستفهام ومعناه ويدرك روح الكاتب والأغراض التى يرمى إليها .





الحوار المسرحي بين الفصحى والعامية

للأستاذ أبو المعارف احمد

من القضايا الأدبية التى أثيرت وما زالت تثار منذ نشأة المسرح العربى حتى الآن قضية الحوار المسرحى وما يجب أن يكون عليه . . أيكون باللغة الفصحى التى يقرؤها ويفهمها جميع العرب . . لا سيما وهى لغة القرآن الكريم الذى كرم الله به أمة الإسلام والمسلمين – أم يكون بلغة الحياة اليومية والكلام الجارى في المنزل والشارع ؟

وقبل أن يجاب على هذا السؤال ، تجدر الإشارة إلى إلقاء الضوء على بعض جوانب هذه القضية التى تحولت فيما بعد إلى صراع بين الفصحى والعامية حيث برزت الأقلام الغيورة في ميدان الصراع تدافع عن الفصحى وتفند المزاعم المغرضة لأنصار العامية .

لقد ظهرت الدعوة إلى العامية في ظروف طارئة وغير عادية . . ظروف انشغلت فيها بعض البلاد العربية بمقاومة الاحتلال وإحراز النصر والتحرر من سيطرته ، وذلك بإبراز السمات الخاصة بهذا البلد عن طريق محاكاة الواقع وتصويره بهدف إثبات الوجود وتحقيق الذات ، ولقد عاصرت هذه الفترة الدعوة إلى المذهب الواقعى والأخذ به في الأعمال الأدبية فيصدر الأستاذ عباس محمود العقاد ديوان « عابر سبيل » يصف فيه الحياة الواقعية للبائعين وغيرهم ممن يتعامل الناس معهم في الحياة اليومية العادية . . وهو بهذا يطبق المذهب الواقعى ويحقق الهدف الوطنى وتأتى رواية (زينب) لهيكل في عام ١٩١٢ م – ويكون جورج أبيض في نفس العام مسرحا اجتماعيا حيث يقدم أول المسرحيات الاجتماعية عام ١٩١٣ م في مصر وهى مسرحية (مصر الجديدة) ، (ومصر القديمة) – وهى مقتبسة

عر مسرحية للكاتب الفرنسى (إميل زولا) ــ ثم تكون في عام ١٩١٥ م (جمعية أنصار التمثيل) وعلى رأسها محمد تيمور الذى يعتبره بعض الدارسين رائدا للمسرح المصرى والكتابة المسرحية . . وكان محمد تيمور يقدم مسرحياته متأثرا بالمذهب الواقعى . . أى أنه كان يجرى الحوار بالعامية المصرية لأنها لغة الحياة الحقيقية لشخصيات المسرحية التى كثيرا ما كانت تعبر عن أبناء البلد (القاهرة) .

وقد عاصر كل ذلك كتابات للنقاد يدعون فيها إلى ترك الرومانتيكية وأحلامها والأخذ بمذهب (الواقع) الذى كان كثيرا ما يسمونه بمذهب الحقائق لأنه يصور الأمور كما هي في الحياة ــ وأبرز هؤلاء النقاد لطفى جمعة الذى يعتبر عند بعضهم أول مترجم لكلمة رياليزم أى الواقعية . . . ثم تظهر في العشرينيات لهذا القرن (المدرسة الحديثة) التى أخذت على عاتقها إيجاد أدب حديث ينتمى إلى واقع مصرى وأصول أجنبية . . . وكان ميلاد القصة الفنية القصيرة ــ وكان من أبرز مؤسسى هذه المدرسة محمود تيمور ويحيي حقى ومحمود طاهر لاشين وغيرهم . . . واستمر محمود تيمور من أنصار العامية حتى نهاية العقد الرابع لهذا القرن حيث تراجع عن العامية وصار من أنصار الفصحى في الحوار سواء كان الروائى أو المسرحى بعد أن رأى انتهاء الفترة التى كان يشعر فيها بأهمية استخدام العامية ، فقد ظهرت الشخصية المصرية وأثبتت وجودها في ثورة ١٩١٩ م وبعدها . . . وعندئذ تطلع إلى أن يخاطب بالحوار كل عربى ، وكذلك تراجع يحيي حقى إلا عن قليل من العامية التى يشعر بأهمية وجودها لتضفى على الموقف قوته وتأثيره . . وبعد أن لا يجد مقابلا لها في الفصحى على حد علمه .

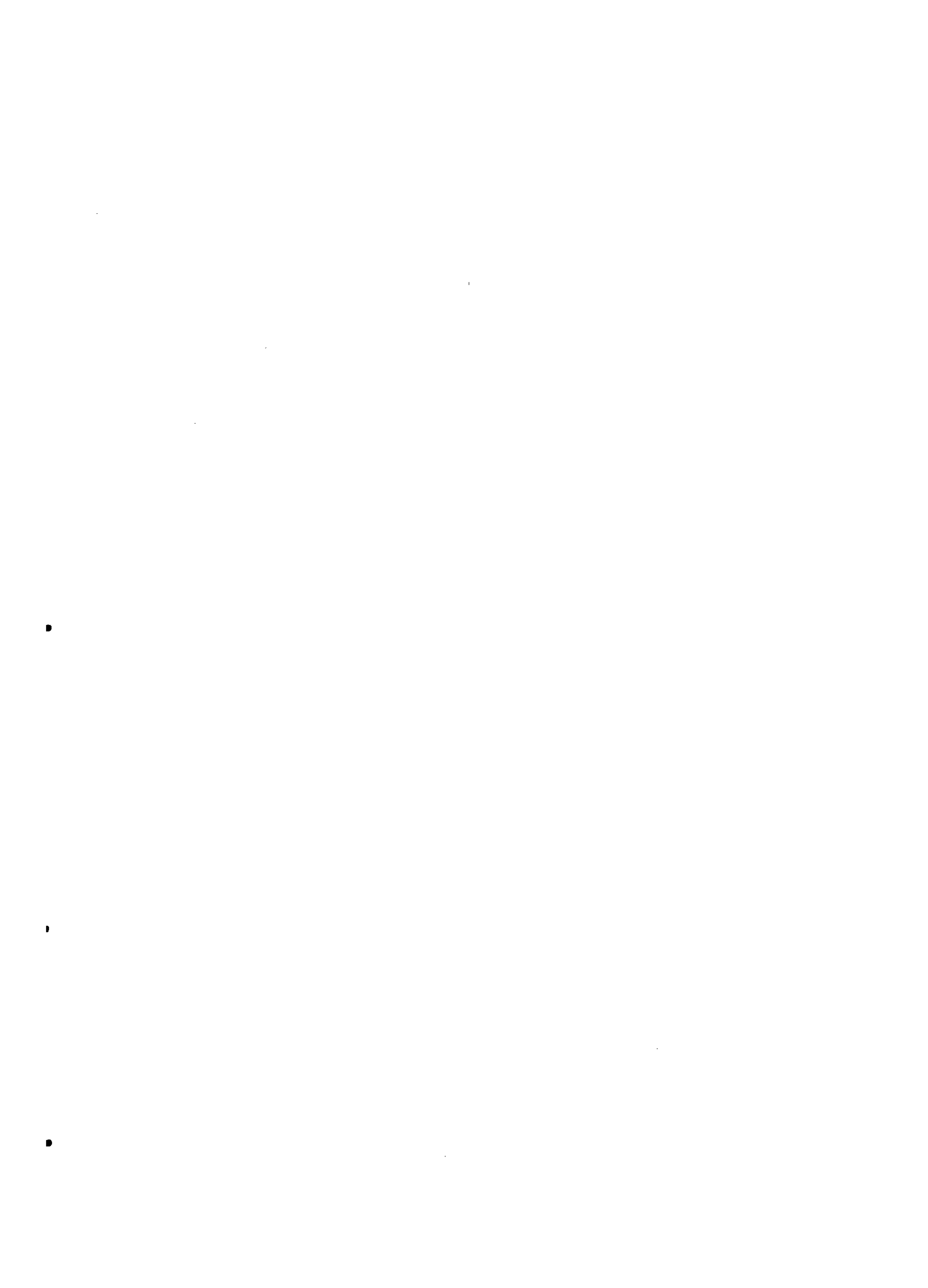
إلى هنا والقضية تسير سيرا معقولا ومطمئنا ولكن تبدأ القضية تتخذ شكلا حادا عندما ينادى أحد المغرضين باستخدام العامية ويصف الفصحى بالعقم والتأخر وعدم مسايرة الزمن العلمى المتطور ويفضل عنها العامية

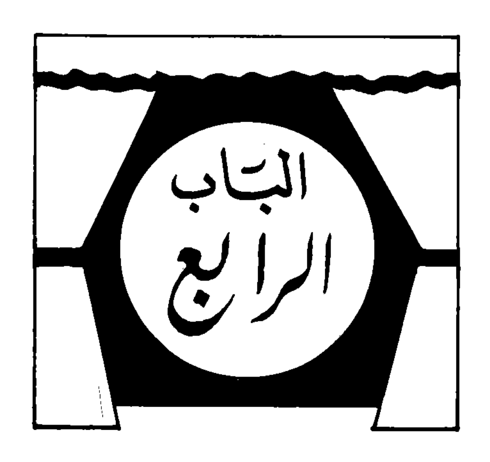
يستهدف بذلك إبعاد وعزل أبناء الإسلام عن قرآنهم ومن العجب أن يخرج بدعوته هذه ويسجلها في كتاب يحمل عنوان (اللغة العربية والبلاغة العصرية) وأعجب من كل هذا أن ينقاد لهذا المغرض بعض الشباب المسلم جاهلين لأهدافه ومراميه .. ومن هنا ظهرت أقلام المفكرين والأدباء والنقاد والشعراء وغيرهم للرد على هذه الدعوى المغرضة وكشف مراميها وأغراضها وكان ردا حاسما أن بدأت تظهر المسرحية الشعرية عند أحمد شوقي وعزيز أباظة – ثم تظهر الفصحى البسيطة الميسرة في بعض أعمال : توفيق الحكيم وأعمال محمود تيمور المسرحية – وأصبح من المتعارف عليه تقريباً أن يستخدم الحوار الفصيح في الأعمال المترجمة أو في المسرحيات التاريخية إلا أنه ما زالت العامية تجد لها مكانا في المسرحيات الاجتماعية التي ترتبط بمجتمع معين .

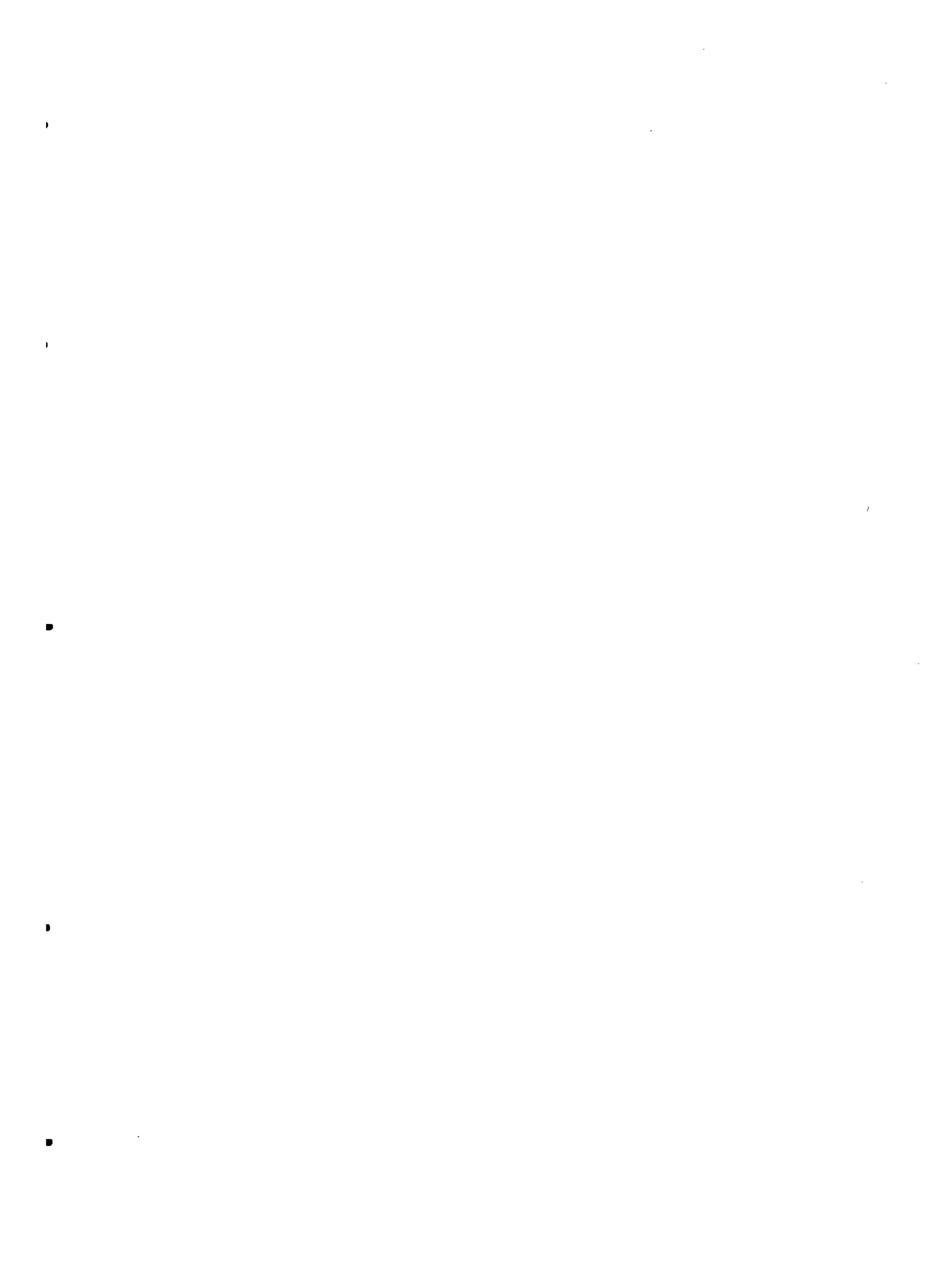
وقد يكون للنهضة التعليمية والثقافية التي تعم العالم العربي الآن أثر كبير في القضاء على استخدام العامية في الحوار المسرحي أو في غيره من الأجناس الأدبية الأخرى – ولهذا تسود الفصحى وترتقي العامية إليها بفضل الله أولا وأخيرا ثم بجهد العباقرة من كتاب المسرح والمخلصين لدينهم ولغتهم الفصحى .

المـــراجـــع :

اسم الكتاب	المؤلـــف
التيارات المعاصرة	د / بدوى طبانة
الصراع بين الفصحى والعامية	د / فاطمة موسى
البلاغة العصرية	سلامة موسى
عابر سبيل	للعقاد
محمد تيمور رائد المسرح	عباس خضر
المسرح العربي	رشدى صالح




الباب
الرابع





مكونات المسرح

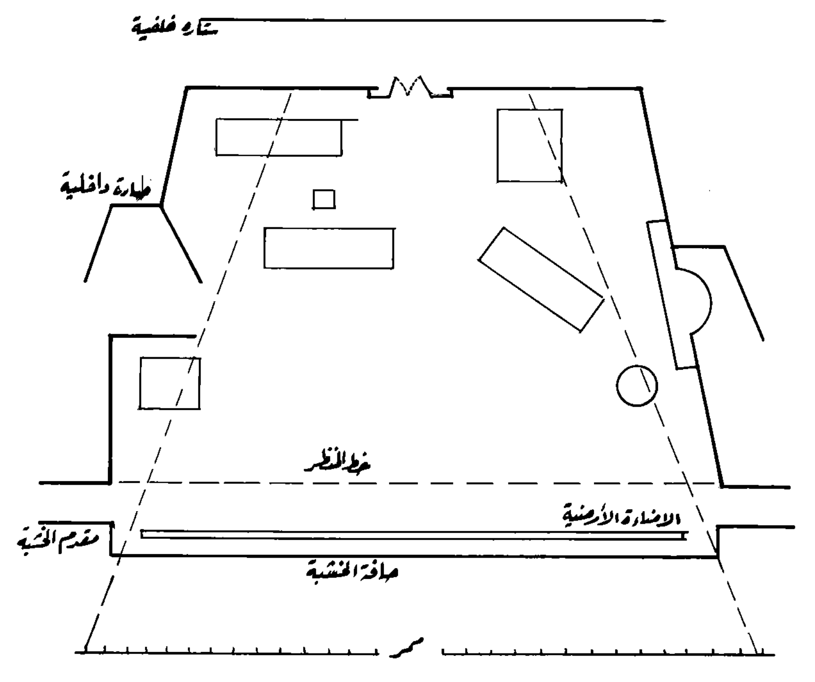
للأستاذ لطفى السيد

من الأهمية بمكان آن يحتفظ المخرج بنسخة خاصة بالتمثيل من المسرحية وهى نسخة خاصة بالمخرج مزودة بتوجيهاته المسرحية موضوعة في أماكنها المناسبة وتتضمن رسوما تخطيطية وصورا للمناظر الأصلية وقائمة بالأثاثات والملحقات (الإكسسوار) وعليها خطة تفصيلية لتوزيع الإضاءة وأخرى للمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية وهذا يتطلب إعدادا دقيقا بمطابقة تلك الفنيات في هذه الخطط للخط الدرامى في مخيلة المخرج .

فمن الضرورى على المخرج أن يوصى بأمانة عن الزمان والمكان أو الأجزاء الأساسية منه والتى تدور فيها أحداث المسرحية وأن ينقل إلى المتفرج طابع المسرحية وجوها العام .

ولذا فإن وجود رسم كبير في متناول يد المخرج يسهل عليه الحركة المسرحية الميزانسية — وأن يحتفظ بواحدة في طى الطبعة الخاصة وأخرى مع مدير المسرح الذى يكون ملازما له أثناء التدريبات — فلا يجب أن تصمم المناظر دون مراعاة لخطوط الرؤيا ثم يتضح أنه من المتعذر على متفرجى المقاعد الجانبية رؤية بعض الأفعال الهامة للمسرحية فمن الواجب أن تكون تحركات الممثلين أثناء التدريب في نطاق الحدود الدقيقة المرسومة لمكونات المسرح كما ستنفذ على المسرح فتؤخذ مقاسات دقيقة للمنصة فتقاس فتحة الواجهة بين قائمتى قوس الواجهة مع عمل حساب ما قد قد يظهر من الستائر الأولية (البيمو) والتى لا يتسنى إخفاؤها عن الناظر كما يجب قياس المسافة بين خط المنظر وهو خط وهمى يمتد عبر المنصة إلى طرفي الحافتين السفليتين للمنظور وبين حائط الصدر وهو لا يمثل تماما

العمق الحقيقى الذى يجرى في نطاقه التمثيل إذ لابد من عمل حساب مكان ينتقل عبره الممثلون خلف المنظر أو مسافة يلزم وجودها بين أحد النوافذ والستار الخلفى أو الظهارة الخلفية التى تمثـــل منظرا بعيدا أو أى فراغ لازم يتطلب تركيب باب في مؤخرة المنظر تظهر خلفه ظهارة تمثل غرفة داخلية أو طرقة أو شرفة (كما هو واضح بالرسم)



يلاحظ ان الخطوط المتقاطعة تمثل مجال الروية للجالسين على هذين المقعدين وهما أكثر المتفرجين معاناة من تعذر الروية ولهذا لا يجدر بالمخرج أن يشغل هذه المناطق الضيقة المحصورة بين خطوط الروية والمسطحات الجانبية للمنظر بأفعال هامة لأن للجميع أن ينتقدها كما يجب على المخرج أن يرسم مواضع المحتويات الداخلية متخذا المنظر قاعدة له بغرض الحصول على تشكيلات معبرة وفراغ كاف ومدروس لتنقلات الممثلين وتحركاتهم على خشبة المسرح وعلى مدير المسرح بالإضافة للمستلزمات الفنية والآلية كالمناظر والأثاث والإكسسوار والمؤثرات

الصوتية — أهمية إعداد المناظر وتركيبها بعد مطابقتها للأبعاد والتصميمات والديكورات المطلــوبة والتدريب على تركيب هذه المستلزمات وإبدالها حسب أحداث المسرحية ولا ننسى في دراسة مكونات المسرح الخريطة التخطيطية لأرضية المسرح والتي يحدد المخرج على أساسها مواضع الممثلين وتحركاتهم وتجمعاتهم وهو ما نعنيه بمواضع الممثلين في مناظر المسرحية وتحركاتهم الأساسية وأهم التشكيلات الدرامية فيها .

أعلى اليمين	أعلى يمين الوسط	أعلى الوسط	أعلى يسار الوسط	أعلى اليسار
اليمين	يمين الوسط	الوسط	يسار الوسط	اليسار
اليمين السفلي	أسفل يمين الوسط	أسفل الوسط	أسفل يسار الوسط	اليسار السفلي

ويبين لنا الرسم مناطق التمثيل على خشبة المسرح وهى عملية معاونة في رسم الحركة باعتبارها من الأساسيات الهامة والتي تستلزم كثيرا من الخيال والتصور وتحتم على المخرج التفكير مقدما في الحركة أو مجموعة التحركة قبــل رسمهــا وبحساب دقيق وإلا فقد يكتشف المخرج بعد عديد من الصفحات المكتوبة عن الحركة أنه لم يعمل حساب خروج سريع لممثل أصبح في نهاية اليسار السفــلى مثلا أو خروج ببطء دراميا في نهاية

المسرحية للممثل في مربع على حافة الخروج ـ كما أن هذه المناطق لها دلالتها الدرامية فيجب ملاحظة أن مناطق الوسط العلوية القريبة من منطقة الوسط هى مناطق السيطرة بالنسبة لأية شخصية في أية لحظة من لحظات المسرحية على أن تكون الشخصيات الثانوية في منطقة سفلية نسبيا فالأب المتجبر والقائد الآمر والطاغية والمجرم المسلح والمنتقم وهو يجابه ضحاياه وكل هؤلاء يجب أن يبلغوا هذه المناطق في لحظات السيطرة أو الوعيد وهكذا يجب مراعاة هـــذه الأسس العامة للحركة المسرحية تطابقا مع خريطة المسرح وما فيه من محتويات .

كما يجب أن يكون واضحا ما لمحتويات المسرح من وحدات منظرية وإكسسوار وملابس في التأثير على عكس الألوان ولهذا أهمية كبرى لها كل الاعتبار في توزيع الإضاءة المسرحية والتى تتأثر حسب كمية الضوء وحجم الجسم المرئى . وتوزيع المحتويات وكمية الضوء التى يعكسها وثيابه مع الخلفية والمساحة بينه وبين المتفرج .

وهذا يؤكد ضرورة التأكد من زوايا وضع الكواليس الجانبية وارتفاعات البراقع العلوية ومطابقتها لواقعية المشهد وتأتى أخيرا أهمية الأماكن الخاصة بفنيات المسرح ومناسبتها حتى تكون حركة الممثلين خلف المسرح منظمة أثناء تحركهم بين غرف الملابس والماكياج وأبواب الدخول وغرفة استراحتهم وسهولة الاتصال بين غرف الإذاعة والمؤثرات بشكل عام أمرهام في نجاح إدارة المسرح وبالتالى النجاح النهائى للعمـــل المسرحى .





إنه ليسرنى ويسعدنى حقا أن أتحدث عن موضوع الإخراج والحركة المسرحية . ومهمة المخرج مهمة شاقة بل إننا لا نبالغ إذا قلنا إنه المسئول الأول والأخير عن المسرحية أو التمثيلية الإذاعية أو التمثيلية التلفيزيونية أو الفيلم السينمائى ، وسأقتصر الحديث على الإخراج المسرحى فقط حتى يكون في الاستطاعة الإلمام بجوانب ونواحى ومجالات الإخراج المسرحى .

مفهوم الإخراج المسرحى :

الإخراج يقصد به تحويل النص المكتوب إلى أحداث تتوالى وتتصارع يقوم بها ممثلون في أماكن معينة وأوقات محددة على لسان شخصيات واضحة السمات لإيضاح وإبراز الموضوع الذى يعالج . وطبعا لن يستطيع المخرج أداء كل أعماله بمفرده ، بل يجب أن يستعين بالمختصين في مختلف المجالات ليؤدى كل منهم عمله المتخصص فيه تحت إشرافه ، فيستعين بمهندس الديكور ومصممى الأزياء وبالماكيير وبمهندسى الإضاءة وبعمال المسرح وبمهندس الصوت إلى جانب الممثلين طبعا .

خطوات الإخراج المسرحى :

١ — يقرأ المخرج النص المسرحى والرواية الأصلية إن كان النص مأخوذا من رواية أو قصة لروائى أو قصصى ، وتم إعدادها للمسرح .

٢ — ثم يقرأ كل ما كتب من نقد أو تحليل للرواية الأصلية ليستطيع بذلك أن يتعرف على المسرحية تعرفا إجماليا .

٣ – يقرأ نص الرواية مرة أخرى ليتعرف على جزئياته ، بمعنى أن يكون تصورا عاما للشخصيات التى تحتويها والسمات المكونة والمميزة لكل شخصية والديكور المطلوب والإضاءة والحركة المسرحية والمؤثرات الصوتية والملابس . . الخ .

٤ – يجتمع بالممثلين لقراءة النص ومناقشة أحداثه وإيضاح وبيان سمات كل شخصية على حدة وهو هنا لا يدخل في التفاصيل الدقيقة وإنما يوضح تصوره عن الإطار العام لكل شخصية .

٥ – يبدأ بعد ذلك في توزيع الأدوار على الممثلين بحيث يكون التوزيع مطابقا لقدرات كل ممثل . وهذه خطوة هامة جدا فإذا ما أخطأ المخرج في توزيع الأدوار ولم يعط كل ممثل ما يناسبه من الأدوار يكون الأساس الذى سيبنى عليه العمل الفنى ضعيفا ويكون العمل الفنى عرضة للفشل .

٦ – يبدأ الممثلون في قراءة أدوارهم في بروفات خاصة بالقراءة وفي أثناء البروفات يتعرف الممثلون على أدوارهم ويبدءون في تحليلها والتعرف على التفاصيل الدقيقة اللازم إظهارها ، وتستمر هذه المرحلة مدة كافية تصحح خلالها الأخطاء اللغوية والنحوية وما إلى ذلك .

٧ – ثم يأتى دور الحركة المسرحية ويقصد بها تحرك الممثلين على خشبة المسرح فالممثل لا يتحرك على المسرح حركة عشوائية وإنما حركته جزء من كل فحركة الممثل مرتبطة بحركة زملائه بحيث تعبر حركاتهم في مجموعها وفي النهاية عما في المسرحية من انفعالات وأحاسيس وحركات لازمة لتأكيد ما في النص من حوار ، مع ملاحظة النواحى الجمالية في الحركة ، وهناك قواعد عامة يجب ملاحظتها أهمها ما يلى : –

أ) ترتبط الحركة بالانفعالات فعندما يتطلب الدور مثلا ثورة الممثل فلا يعقل أن ينفعل الممثل ويغضب غضبا شديدا وهو جالس مسترخي على كرسي ، بل لابد من وقوفه وإذا رسمت له حركة مشي فلتكن خطواته سريعة قصيرة .

ب) ترتبط الحركة على المسرح بضرورة وضوح كل فرد على المسرح بحيث لا يغطي ممثل زميله ولهذا فوقوف الممثلين خلف بعضهم خطأ كبير ويجب أن يكون وقوفهم من الأمام إلى خلف وسط المسرح على شكل خط مائل .

جـ) لابد أن تكون الحركة هادفة ، فلا يتحرك ممثل من مكانه إلى مكان آخر إلا لتحقيق هدف معين محدد من قبل المخرج .

د) لابد أن يراعى في رسم الحركة المسرحية أضواء المسرح فأحيانا نجد الممثلين يبعدون عن دائرة الضوء و هذا خطأ وأحيانا أخرى يرسم المخرج وقوف الممثل داخل دائرة ضوئية مع بقاء بقية الأضواء مطفأة ، وهنا إذا تحرك الممثل عن المكان المحدد له لخرج من دائرة الضوء ولم يره الجمهور .

هـ) عند رسم الحركة المسرحية لابد من مراعاة هندسة المسرح فلا يجوز وقوف الممثل أو مجموعة من الممثلين في طرفي المسرح والمسافة مختلفة بين كل منهما وبين الستائر الجانبية .

و) مراعاة ارتباط الحركة بالحالة النفسية للممثل ، فإظهار القلق بالحركة يختلف عن إظهار الطمأنينة وإظهار الحيرة يختلف عن إظهار الثبات وإظهار الخوف يختلف عن إظهار الشجاعة .

ز) مراعاة أن تكون الحركة مطابقة للنص ومكملة له ، فمثلا في إحدى المسرحيات أظهر المخرج صديقين عاشا معا فترة

طويلة وكان بينهما ود وحب وصداقة ولكن أحدهما أصبح غنيا جدا والآخر كما هو فقير ، وحينما زار الفقير صديقه الغنى في مكتبه رسم المخرج الحركة على أساس إظهار سعادتهما لهذا اللقاء فاحتضنا بعضهما وترك الغنى مكتبه وجلس إلى جوار صديقه يتذكران ما حدث أيام أن كانا في عمل واحد يتقاضى كل منهما قروشا قليلة ، وظلا جالسين طالما يتحدثان عن ذكريات العمل وما أن بدأ الحديث عن النواحى المالية حتى حرك المخرج الممثل الذى يقوم بدور الغنى وجعله يترك مكانه إلى جانب صديقه الحميم الذى لم يره منذ زمن طويل ليجلس على كرسيه خلف المكتب للتعبير عن بعد الشقة بينهما في هذا المجال .

وقبل أن أترك الحركة المسرحية أحب أن أذكر أن بعض المخرجين لا يبدأ مع الممثلين الحركة المسرحية إلا إذا كانوا قد حفظوا أدوارهم جيدا بعد بروفات القراءة وحجتهم في ذلك عدم شغل الممثل بشيئين معا (القراءة والحركة) فلابد من وجهة نظرهم أن يكون الحوار محفوظا ليتفرغ لفهم وحفظ الحركة فقط ، ولكن هناك رأيا آخر بأن ارتباط حفظ الحوار مع الحركة يجعل الممثل لا ينسى أبدا التحرك من أو إلى مكانه الذى يجب أن يكون فيه عندما يقول الجملة كذا من حواره .

وكلا الرأيين وجيه وله أنصار وكلاهما يوصل في النهاية إلى حفظ الممثل لحركته على المسرح تماما كحفظه لكلمات دوره .

وإلى هنا ينتهى عمل المخرج مع الممثلين بعد أن يقرءوا النص ويتم تصحيح أخطائهم اللغوية والنحوية وفهم كل منهم الشخصية التى سيقوم بتمثيلها ومواصفاتها وسماتها وعلاقاتها بباقي شخصيات المسرحية وتعود كل منهم الحركة المسرحية المطلوبة والمصاحبة للحوار .

المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية :

يبدأ المخرج في سماع المؤثرات الصوتية المطلوبة في المسرحية كصوت سيارة تسير بسرعة أو صوتها وهى تقف أو صوتها وهى تصطدم وهكذا في صوت القطار أو صوت الطبور أو صوت الطائرة أو صوت المدفع أو صوت السيوف وهى تتصارع أو صوت الضفادع أو صوت انفجار القنابل .. الخ وعليه اختيار الأصوات المطابقة للزمن والحركة فمثلا صوت القطار الذى يسير بالبخار يختلف عن صوت القطار الكهربائى وصوت السيارة وهى تبدأ الحركة يختلف عن صوت السيارة التى تتحرك ثم تقف وصوت الزحام في الشارع ، يختلف عن صوت الزحام في السوق .

ثم يحدد المخرج الأحداث التى يريد إبرازها في المسرحية لاختيار الموسيقى التصويرية المناسبة لها وعليه أن يختارها بعناية لتعبر عن الموقف وأن يكون زمنها مناسبا ولابد أن يكون المخرج له ثقافة موسيقية ويجب أن يكون قد استمع إلى الكثير منها ويتابع باستمرار سماع الجديد منها ليكون لديه خلفية يستطيع بمقتضاها أن ينتقى أصلح الموسيقى للموقف الذى يريد إبرازه .

المخرج والديكور :

يجتمع المخرج بمهندسي الديكور ليشرح لهم تصوره عن الديكورات المطلوبة فيوضح مثلا أنه يريد ديكورا لغرفة ذات باب واحد أو بابين موجودين في صدر المسرح أو في جوانبه وهل سيكون للغرفة شباك أو أكثر وعلى المناظر التى تطل عليها الغرفة هل هى حديقة أو مناظر لمبان قديمة أو حديثة ولابد من إيضاح المستوى المادى لصاحب الحجرة إذا كانت للسكن أو للعمل كمكتب أو عيادة أو غير ذلك.

ويبدأ مهندسو الديكور عملهم في تصميم وتنفيذ الديكور بعد معرفتهم للإطار العام الذى حدده لهم المخرج على أن يترك لهم التفاصيل من حيث

الدهانات أو اللوحات والصور التى ستوضح على الجدران أو الستائر التى ستوضع على الأبواب والنوافذ . . إلى غير ذلك .

المخرج والإضاءة :

ويجتمع المخرج بمهندسى الإضاءة للاتفاق معهم على الإضاءة المطلوبة لوال المسرحية فإضاءة الليل تختلف عن إضاءة النهار ولابد من أن يوضح لهم ما يريده من إضاءات خاصة في مواقف معينة من المسرحية كالإضاءة التى تثبت على ممثل أو أكثر مع إظلام باقي المسرح وإظهار مؤثرات ضوئية مطلوبة كإظهار منظر الحريق من خلال نافذة وهكذا .

المخرج والإكسسوار :

يحدد المخرج للمسئولين عن الإكسسوار احتياجاته مع تحديد مواضعها فمثلا يحدد لهم نوع التليفون المطلوب وأين يوضع وهكذا الحال بالنسبة مثلا لطقم المكتب والكتب في المكتبة والفازات والورود التى ستوضع فيها . . الخ .

كما يحدد المخرج الإكسسوار المطلوب للمثلين من عقود وتيجان ونياشين وأدوات ونقود وخناجر أو سيوف وأختام وخواتم وحلى . . إلى غير ذلك .

المخرج والمكيـــاج :

يجتمع المخرج بالماكيير لإيضاح المكياج المطلوب لكل شخصية في المسرحية ويكتب له كشفا بشخصيات المسرحية وتصوره لكل شخصية كما يتفق معه على إظهار الآثار المترتبة على أحداث المسرحية كإظهار الدم يتدفق من فم أو صدر ممثل سيطعنه آخر بخنجر أو بأداة حادة أو إظهار آثار اللكمات على وجه ممثل . . الخ .

المخرج والأثـاث :

يحدد المخرج الأثاث المطلوب لكل فصل من فصول المسرحية من حيث النوع والطراز واللون والعدد والحجم ويحدد أيضاً ما يلزم هذا الأثاث من أغطية وما يلزمه من غطاء الأرضية وقيمته ومساحته والنجف والأبليكات والأباجورات ومعرفة ما إذا كانت ستستعمل أم لا حتى يمكن التفاهم مع مهندسى الكهرباء لإضاءتها في الوقت المناسب .

وطبعا لن تقوم كل جماعة بعملها على حدة ومنفصلة عن غيرها وإنما يتعاون المسئولون عن الديكور مع المسئولين عن كل من الإضاءة والإكسسوار ومع المسئولين عن الأثاث بحيث يكمل عمل كل جماعة الجماعة الأخرى فيتكامل العمل الفنى بجميع مشتملاته .

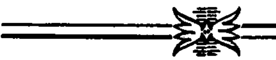
المخرج والملابس :

يحدد المخرج احتياجاته من الملابس التى سيرتديها الممثلون أثناء التمثيل ويحدد ملابس كل ممثل فإذا كانت المسرحية تاريخية فإنه يحدد ما يتناسب مع الحقبة التاريخية التى تدور فيها الأحداث وإذا كانت المسرحية عصرية فإنه يحدد للمثلين شكل ولون ونوع الملابس التى سيرتديها كل ممثل بما يتمشى مع المسرحية .

وبعد الانتهاء من كل الأعمال في كل المجالات أى بعد الانتهاء من حفظ الممثلين للحوار والحركة وبعد استيعابهم للمطلوب لأدوارهم من أحاسيس وانفعالات وبعد انتقاء المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية وبعد إعداد الديكور والإضاءة والملابس والإكسسوار يقوم المخرج بعمل البروفات النهائية على خشبة المسرح بحضور كل المسئولين عن المجالات المختلفة ويصحح الأخطاء أو يلفت النظر لنقص أو تأخير في الاضاءة أو في الموسيقى وتستمر هذه البروفات النهائية إلى أن يتأكد المخرج من معرفة كل فنى للعمل الذى سيقوم به وتوقيته تماما ويتدرب على ذلك حتى يتقنه تماما .

وأخيرا يقوم بعمل ما يسمى (بروفة جنرال) بالمناظر والملابس والمكياج والموسيقى والإضاءة وغالبا ما يترك في هذه البروفات خشبة المسرح ليجلس مكان الجمهور ويضع اللمسات الأخيرة بتوجيهاته هنا وهناك إلى أن يطمئن إلى أن كل شيء على أتم ما ينبغي وغالبا ما يكون هذا قبل الافتتاح بيوم أو يومين فقط .

وأحيانا وأقول أحيانا – يلجأ بعض المخرجين إلى تعديل حركة معينة أو تبديل قطعة أثاث بغيرها أصغر أو أكبر منها أو إضافة أو حذف شيء من المؤثرات الصوتية أو الموسيقى التصويرية أو تبديل جزء من الحركة المسرحية بغيرها لسبب أو لآخر فيجمع الأطراف المشتركة في الجزء المراد تعديله ويعدله معهم ويجرى عليه تدريبات حتى يتقن الجميع هذا التعديل وينفذوه أثناء تمثيلهم المسرحية في الليل .





لقد عاش مسرحنا العربى فترة طويلة ومناظره المسرحية ترسمها الأيدى الأجنبية من فنانين حضروا خصيصا لهذا الغرض أو من المقيمين بالبلاد ممن كانوا يزاولون مهنة الرسم والتصوير .

وكانت مهنة رسم المناظر المسرحية عملا مقتصرا على الإيطاليين دون غيرهم من الأجانب فدخلوا إلى مسرحنا العربى عن طريق المناظر المشتراة من بعض استديوهات الرسامين الإيطاليين أمثال فيرون انسالو ، ورورباس كالى وكانت هذه هى البداية في تشغيل عدد من الإيطاليين بصفة دائمة ومنهم لاريتشا وبرافتشينى وروودلى ولم يحاول هؤلاء الأجانب تعليم الرسامين العرب فن رسم المناظر المسرحية أو حتى الاستعانة بهم في التنفيذ .

وكانت صناعة المناظر المسرحية في البداية لا تتعدى الستائر الخلفية والكواليس الجانبية والبراقع وكان الغرض من رسمها بهذا الأسلوب هو زيادة الأجر الذى يتقاضاه الرسام .

فقد كان الرسام بالإضافة إلى أجره الشهرى يتقاضى أجرا معينا على المتر المربع ولذلك كان اهتمامه الأول زيادة عدد الأمتار المسطحة المرسومة .

وإلى عهد قريب ظلت هذه الفكرة مسيطرة على مهنة رسم المناظر المسرحية ولكن هذه الفكرة ما لبثت أن تغيرت ولم تعد المادة هى الأصل وأصبح الديكور المسرحى الآن صورة للنهضة الفنية في عصرنا الحالى .

وقد كانت المناظر في هذه الفترة الأولى تميل في طابعها وطرازها إلى الأسلوب التأثيرى الرومانتيكى دون تفرقة بين أنواع المسرحيات التى ترسم لها هذه المناظر وسار الحال على ذلك إلى أن استطاعت المذاهب الفنية التشكيلية العديدة أن تجد مكانها على خشبة المسرح محققة وجهة نظر المؤلف والمخرج – فمثلا مسرحية (دموع إبليس) للكاتب فتحى رضوان وإخراج نبيل الألفى – بأسلوبها الرمزى لم تكن تحتمل إخراجا ولا ديكورا بالأسلوب القديم ولذلك قدمت هذه المسرحية في ديكور معمارى رمزى يتناسب بأسلوبه مع أحداث القصة ومعانيها .

فمثلا المنظر الأول في المسرحية قد اتبع في رسمه نظام التفريغ للحوائط رغبة في تمثيل المتفرج لمشاهدة ما يدور خارج وداخل المنظر .

وكذلك ما أضيف من وحدات رمزية كعجلة الزمن في شبه سقفية للمنظر قد أدت في مجموعها إلى رمزية الزمان والمكان .

وفي مسرحية المومس الفاضلة لسارتر من إخراج حمدى غيث والتى تعالج موضوع التفرقة العنصرية والفضيلة والبغاء قدمها راسم المناظر في لونين اثنين الأبيض والأسود موضحا بذلك الصراع القائم بين السود والبيض وبين الفضيلة والبغاء . وتعددت المسرحيات العربية التى تتمشى مع الأسلوب المعاصر في كتاب القصة وبذلك تعددت الأساليب الفنية في رسم مناظرها وفقاً لمضمونها وأسلوبها الدرامى وتحددت الخامات والوسائل الميكانيكية المسرحية لتحقيق مناظرها وقد حول بعض المسارح العربية حاليا أرضية مسارحها لأرضية دوارة رغبة منها في إعطاء الفرصة لراسمى الديكور للإبداع والابتكار كما سارت على هذا المنوال كثير من المسارح التجريدية كمسرح الـ ١٠٠ كرسى ومسرح الجيب وغيرها في نفس الطريق والعمل مستمر لتزويد المسارح بالمصاعد الأرضية والجانبية المنزلقة والمدفوعة والمشدودة والمتحركة والدوارة وكلها تساعد فنيات الديكور والإخراج .

وإن الطفرة المسرحية الحالية في كل أنحاء العالم العربى والمتمثلة في عدد المسرحيات المؤلفة والمترجمة والمقتبسة وعدد المسارح المنشأة والاهتمامات بالتربية المسرحية وعدد الفرق المسرحية كل هذا دفع بفن الديكور والمناظر المسرحية دفعا فنيا وعلميا وميكانيكيا ومهد لمشاركة الديكور المسرحى في النهضة المسرحية الكبيرة في أرضنا الحبيبة .

وبعد أن تحدثنا عن فن الديكور نتعرض للإنشاءات الديكورية على المسرح .

الإنشاءات الديكورية على المسرح :

نبـــذة عن :

فن الديكور المسرحى :-

إن الديكور يشمل الديكور السينمائى والديكور التلفزيونى والديكور المسرحى ويختلف كل منها عن الآخر في وظيفته وتركيبه فالديكور السينمائى والتلفزيونى هو ديكور إنشائى يبنى من جميع مناظره دفعة واحدة وبمواد خاصة وبطريقة معينة ثابتة ويستمر هكذا حتى يتم التصوير تماما.

وقد يستغرق بناء مثل هذا الديكور الكثير من الوقت والجهد كما يحتاج إلى كثير من العمال والفنيين بجانب الرسام ومهندس الديكور .

أما الديكور المسرحى فهو لا يحتاج إلى كثير من العاملين إلا القليل الذى يساعد في تركيب المناظر على خشبة المسرح وهو بذلك يختلف أيضا في الناحية الإنشائية والتى تمتاز بالخفة والسرعة نظرا لأنه قد لا يستمر على خشبة المسرح يوما أو يومين .

والديكور المسرحى عنصر هام ومقوم من مقومات العرض المسرحى الشامل ولا يقل أهمية عن أهمية الكلمة أو الحركة ونقصد بالكلمة هنا

النص المسرحى وحركة الممثل ذاته . ولا يمكن أن يتم عرض مسرحى إلا بالديكور حيث تتحقق من خلاله وحدة المكان . وهو في مضمونه العام الخلفية التى تحدد لنا معالم المكان الذى تقوم عليه الأحداث .

تطور فن الديكور المسرحى :

كان الديكور موجودا بأبسط صورة منذ وجدت الكلمة المسموعة على المسرح فمنذ العصر اليونانى الزاخر بالحضارة القديمة كان المسرح وكانت الحركة المسرحية .

وكان معه الديكور ولكنه لم يكن كما نعرفه الآن ونراه من مناظر مرسومة بل كان يعتمد على ذات المكان الواقعى حيث كان المسرح اليونانى على شكل حدوة حصان ومن أمامه تقام المنصة المبنية من الحجارة ومقام عليها الأعمدة وتعتبر هذه الأعمدة والأبواب التى بينها هى الخلفية تستخدم كديكور واقعى عام يدخـــل منها الممثل ويخرج منها ثم زيدت هذه الأعمدة والأبواب من ثلاثة أبواب إلى أربعة ثم إلى خمسة أبواب .

كذلك الحال بالنسبة للمسرح المصرى القديم حيث كانت أروقة وطرقات وصالات المعابد المصرية القديمة هى الديكور الطبيعى أى الخلفية التى يقف من أمامها الكهنة والمشخصون بتمثيل أدوارهم وقد ساعد جو الرهبنة والخشوع الواضحين في ارتفاع المعابد المصرية القديمة من إضفاء أجواء الصمت الرهيب الذى يساعد على سماع الكلمة وبالتالى إضفاء الجو المناسب للتمثيل واختلف الحال في العصر الإليزابثى (الإنجليزى) في الفترة التى ازدهر فيها التمثيل وقوى مركز المسرح حيث لقب بالعصر الذهبى للمسرح . . إلا أن التمثيل بدأ أول ما بدأ في صالات الملوك والملكات بالقصور الفخمة الفسيحة والتى زينت بالأعمدة الجميلة وكانت تقام منصة قليلة الارتفاع عن الأرض مستخدمين معها بابين من اليمين واليسار والخلفية هى الشبابيك الطويلة العالية الارتفاع والمزين بالرسومات الزجاجية حتى

كان لشكسبير اليد الطولى في بناء مسرح خاص شارك في بنائه ملك بريطانيا في هذا الوقت حيث أمده بالمال والمهندسين والعمال لبناء هذا المسرح .

وكان شكسبير يستخدم في أول الأمر القوائم الخشبية المكتوب عليها المكان (لافتات) تركب على أرضية خشبة المسرح . ومن خلالها يفهم الجمهور إلى أين يذهب الممثل ومن أين هو آت حتى تعرف على أحد الرسامين الذى أشار عليه أن يرسم له خلفية من القماش بها منظـــر للسماء والغيوم والضباب الأمر الذى ساعد في بداية رسم المناظر وإلى فترة طويلة من قبل كان شكسبير وغيره يعتمدون في كتاباتهم على الجو الطبيعى الواقعى للأحداث حتى أن مسرحية هاملت مثلت في إحدى القلاع الموجودة وما زالت تمثل سنويا هناك في جو القلعة الطبيعى .

وكما قلنا بدأ فريق من الرسامين في رسم مناظر طبيعية تحتوى على على منظر السماء وشيئا فشيئا بدأ رسم المناظر التى توحى بجو الصالات الكبيرة والبوابات العالية والأبنية الفخمة . واستمر هذا الحال برسم المناظر الخلفية فقط تاركين جوانب خشبة المسرح خالية .

إلى أن بدأ القرن العشرين وازدهر الفن التشكيلى ومعه ازدهر فن الديكور المسرحى خاصة بعد ما أنشئ المعهد الملكى لفن التمثيل ببريطانيا وانضم عديد من فنانى الرسم إلى جانب المخرجين والكتاب . حتى أن أحد المخرجين الكبار ويدعى جوردن كريج كان رساما للديكور ومخرجا في نفس الوقت وكان يمضى الكثير من الوقت في رسم مناظره بنفسه . ومنذ هذا الوقت بدأ فن الديكور يتطور حتى أخذ الشكل الذى نراه الآن من غرفة ذات ثلاثة أضلاع والضلع الرابع هو فتحة المسرح حيث الجمهور وأصبح الديكور يبنى من الخشب والقماش معا على هيئة شاسيهات أى إطارات خشبية يشد عليها القماش ويرسم بعد ذلك وتركب هذه الشاسيهات بجانب بعضها البعض لتكمل لنا الخلفية ذات ثلاثة الأبعاد (طول – عرض

ـ عمق) والتى تضفى الجو الطبيعى ولكنه بالرسم . وفي هذه الفترة نفسها لو ألقيت نظرة على فن الديكور في أحد البلدان العربية مثل مصر لوجدنا أن الرسامين الإيطاليين هم محتكرو هذه المهنة وكانوا لا يقبلون أبدا أن يدخل رسام مصرى مراسمهم واستمرهذا الوضع فترة طويلة من من الزمن إلى أن أثبت فريق من الرسامين المصريين مكانتهم ومهارتهم في هذا المضمار .

العلاقة بين الديكور وخشبة المسرح :

الديكور وخشبة المسرح لا ينفصلان فخشبة المسرح هى الأرض التى يقام عليها الديكور . ولذا سنتعرض بقليل من الكلام عن خشبة المسرح ذاتها حتى يتسنى لنا تحديد وطرق تنفيذ الديكور .

وخشبة المسرح هى تلك الرقعة الخشبية المقامة على دعامات خرسانية وخشبية وتكون مفرغة من الداخل . وأرضية خشبة المسرح من ألواح الخشب السميك والمغطاة بألواح عريضة من الأبلكاش (هذا بالنسبة لمسارح المدارس حتى تسهل الحركة عليها) أما المسارح التقليدية فهى أرضيات خشبية من الألواح المتينة ترص بجانب بعضها البعض طول فتحة المسرح عادة ما تكون تسعة أمتار . وفي غالبية المسارح الكبيرة ١١ مترا . ارتفاع فتحة المسرح ٧ أمتار و٩ أمتار في حالة المسارح الكبيرة وعمق خشبة المسرح إلى الداخل لا تقل غالبا عن ٦ أمتار وإن كانت تزيد . وهذه الأبعاد هى الأبعاد الثلاثة . ولكننا نجد المكان الفسيح بعد ذلك حول هذه الرقعة حيث نجد غرف الملابس والماكياج والإضاءة وإدارة المسرح والإكسسوار ومخازن الديكور واستراحات الممثلين . كل هذه تكون خلف خشبة المسرح وعلى الجانبين . ومن أعلى خشبة المسرح تكون الشواية وهى التى تحمل كشافات الإضاءة وميكروفونات الصوت والبراقع والكواليس الجانبية وخشبة المسرح ، والكواليس الجانبية عادة ما تكون ثلاثة باليمين

ومثلهم باليسار وهى أطوال من القماش المتدلى من أعلى ومتقاطع مع العمق ومع كل كالوسين يمين ويسار يتدلى من أعلى برقع وبالتالى يكون عندنا عدد ٦ كواليس جانبية وثلاثة براقع علوية وفي الخلف تتدلى ستارة سوداء ثابتة يمكن للمناظر الخلفية أن تتدلى من أمامها . وتحمل الشواية كذلك البكرات التى تحمل المناظر المختلفة على أحبال أو بواسطتها بحيث تتجمع عند مكان واحد ويمكن لعامل واحد فقط أن يغير المنظر بالمنظر في أقل من دقيقة .

العلاقة بين الديكور والنص :

العلاقة بين الديكور والنص كبيرة . لأن الديكور حين أخذ شكل الفن التشكيلى الدرامى أصبح عنصرا من عناصر توصيل المفهوم إلى الجمهور . فلم يعد هو الخلفية المكانية فقط بل تطور مع تطور الفن التشكيلى عامة من واقعية وطبيعة إلى رمزية إلى تعبيرية إلى تجريدية وسريالية . وكذلك أصبح من السهل الاتفاق بين مذهب الكتابة المسرحية وبين الديكور كفن تشكيلى .

فإذا صادف فنان الديكور نصا مكتوبا بالأسلوب الواقعى كان عليه أن يضيف اللمسات الفنية التشكيلية في الديكور بنفس الأسلوب الواقعى كذلك الحال إذا كان النص من الأسلوب التجريدى مثلا فإن مهندس الديكور يلجأ إلى الأسلوب التجريدى في الرسم . وهكذا بالنسبة للطبيعين والتعبيريين والرمزيين من أساليب الفن ومذاهبها العديدة .

ومن هنا يكون الديكور كفن تشكيلى مساعدا من الدرجة الأولى للنص المكتوب وعنصرا من عناصر توصيل المفهوم .

العلاقة بين الديكور والممثل :

يجب على رسام الديكور أن يراعى النسب والأبعاد في الرسم بحيث تكون متناسبة مع الممثل وحركته . وإذا فتح بابا أو شباكا فيكون الباب

مناسبا لطول الشخص العادى ليسمح بالمرور منه وكذلك الشباك وكذلك الأمر بالنسبة للطرقات والممرات والسلالم والشرفات التى تبنى على خشبة المسرح .

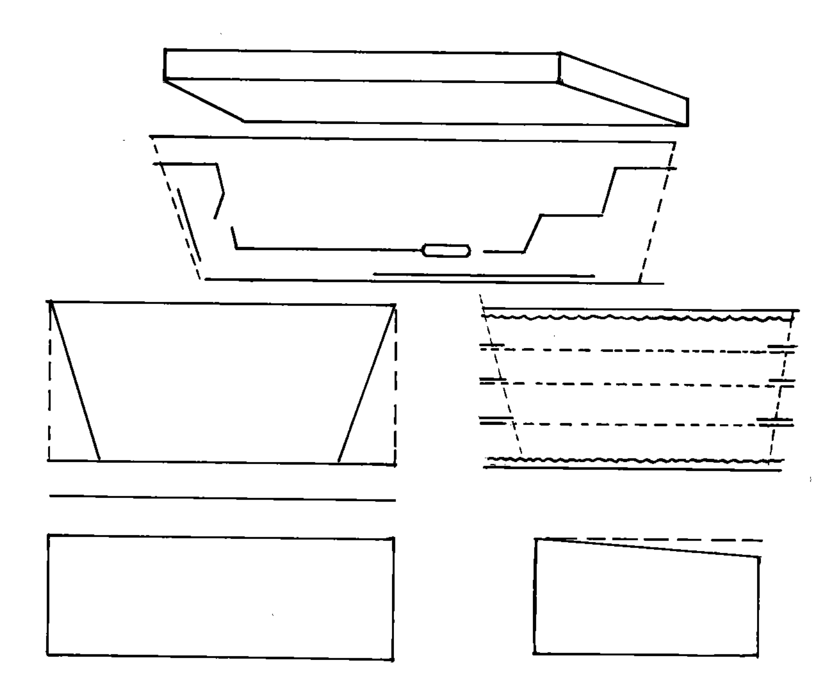
العلاقة بين الديكور والإضاءة :

على مهندس الديكور أن يكون يقظا في استعمال نوع الخامة التى يصنع منها ديكوره . فلا يكون هناك ألوان لامعة حتى لا تعكس الضوء في أعين المتفرجين كما أنه يراعى أن الألوان تتفاعل مع الضوء أى أنها تتغير مع لون الإضاءة المسلط عليها فمثلا لو وضع لون أخضر في الديكور ثم يسلط عليه إضاءة حمراء فإن الأخضر يتغير إلى لون آخر قريب من لون البنفسج وهكذا مع بقية الألوان الأخرى .

طرق تنفيذ الديكور :

ينفذ الديكور المسرحي من الخشب والقماش حيث توضع شاسيهات خشبية يشد عليها القماش الأبيض بالمسامير الصغيرة من الجوانب ثم يدهن بالبطانة (غراء – سبيداج – ماء) ثم يرسم عليه بعد ذلك بالألوان البودرة ويراعى في صنع الشاسيهات أن يركب في الزوايا مثلثات من الخشب الأبلكاش حتى نتأكد من متانتها وقوتها وتضم هذه الشاسيهات بجانب بعضها لتكون لنا في النهاية الديكور المراد الحركة بداخله هذا ويصنع ما يسمى (البريتكابل) وهو أرضية مرتفعة على خشبة المسرح وهذه توضع لإظهار حدث معين أو حركة معينة ويمكننا أن نستخدم المناظر الخلفية بجانب الديكور المبنى أيضا والمناظر تتحرك من أعلى على بكرة من الخشب أو الحديد المثبت بالدعامات أو على ماسورة تلف على عجل رولمان بلى وتدار المواسير باليد أو بموتور مكيف وبعقاسات معينة للتروس ويلاحظ أن تكون جدران صالة المتفرجين مكسية بالفلين أو القماش الماص للصوت أو الدهان الخشبى حتى لا تعكس إضاءات أو أصوات صادرة من المسرح نفسه .

وبهذا نكون قد ألممنا ببعض الجوانب اللازم الأخذ بها في فن الديكور والعمل من خلاله وكذلك تاريخه وأهميته ودوره الكبير في العرض المسرحى .





فن الأزياء والاكسسوار

للأستاذ جمال عبد الوهاب

المقصود بفن الأزياء هو الفن الذى يتخصص في تصميم وإعداد الملابس اللازمة للمسرحية وتنقسم المسرحيات إلى أنواع ثلاثة هى :—

١ — المسرحية التاريخية .

٢ — المسرحية العصرية .

٣ — المسرحية الخيالية .

والمسرحية التاريخية :

هى المسرحية التى تتناول شخصية تاريخية أو تدور أحداثها في زمان قديم ومثل هذه المسرحية يحتاج إلى دراسة ما كان يرتديه الناس في ذلك الزمان وفي المكان الذى تدور فيه أحداث المسرحية ، فلكل عصر زيه الخاص والمميز له ، ولكل جماعة في العصر الواحد زيها المميز لها ، فنرى المصريين القدماء يختلف زيهم على مدى العصور يختلف من العصر الفرعونى إلى العصر الرومانى إلى العصر الإسلامى . . . وهكذا . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فالزى المصرى القديم يختلف عن الزى الرومانى أو اليونانى أو التركى في نفس الحقبة . هذا بالإضافة إلى أن هناك جماعات لها زى خاص مختلف عن باقى الأزياء في نفس العصر وفي نفس المكان ، فرجال الدين مثلا سواء من المسلمين أو غيرهم لهم ملابس خاصة تميزهم عن غيرهم من الطوائف .

ولا يجوز إطلاقا تمثيل المسرحية التاريخية بملابس عصرية ، لأن الملابس تعطى الجو الصادق للزمان والمكان الذى تدور فيه أحداث المسرحية وتضفى على المسرحية الجو الحقيقى وتجسم البيئة فتبدو كأنها بعيدة عن الافتعال ومطابقة للواقع . ولهذا فعند تقديم مسرحية تاريخية لابد من دراسة الفترة التاريخية التى حدثت فيها وقائعها من ناحية مميزاتها ، ملابس الفئات المختلفة لهذه الفترة أهم ما يميز ملابس المرأة وملابس الرجل . . والخامات التى كانت تصنع منها هذه الملابس ، ألوانها الشائعة ، ولابد من الرجوع إلى كتب التاريخ والمراجع التاريخية لمعرفة كل شىء عن أشكال وأنواع ومواصفات الملابس التى كان يرتديها الناس في العصر الذى تعرضت له المسرحية .

ولكى أوضح ما يجب أن تكون عليه الدراسة هذه من عمق . . أقول : لقد جاء وقت في التاريخ الحديث كان فيه لبس الطربوش شائعا بين كثير من الشعوب ، ولكن هل لبس الطربوش الذى كان يستخدمه المصريون هو نفس الطربوش الذى كان يستخدمه الأتراك ؟ وهل هذا هو نفس الطربوش الذى كان يلبسه الناس في تونس وغيرها من المغرب العربى ؟ وهل هو نفس الطربوش الذى كان يلبسه رجال الدين في مصر في عصر ما قبل الثورة ؟

والثوب الذى يلبسه السعوديون حاليا يختلف عن الثوب الذى يلبسه أهالى الشام وهذا أيضاً يختلف عن الثوب الذى يرتديه السودانيون والمغربيون . . حقيقة إنه في شكله العام ثوب أبيض اللون غالبا ، ولكن هناك تفاصيل وإضافات تميز ثوب كل شعب عن غيره .

فعلى قدر عمق الدراسة على قدر ما يتوفر للمسرحية من إمكانات النجاح ولهذا فإنه في العصر الحديث قامت دراسات متخصصة في فن الأزياء وطبعت ونشرت كتبا متخصصة في الأزياء توضح زى كل

عصر في كل مكان ورسمت في معظم هذه الكتب لوحات إيضاحية مصورة بالألوان للأزياء المختلفة على مر العصور وما على المخرج والمسئول عن الأزياء وتصميمها إلا الرجوع إلى هذه الكتب المتخصصة ليستخرج منها منها نماذج للأزياء المطلوبة للمسرحية .

أما المسرحية العصرية :

فهى المسرحية التى تدور أحداثها في العصر الحالى العصر الذى نعيشه وهى طبعا لا تحتاج إلا إلى معرفة الملابس الوطنية لكل شعب من الشعوب فالملابس الأوروبية في العصر الحديث غير الملابس الهندية غير الملابس السعودية غير الملابس المغربية على الرغم من أنها في عصر واحد هو العصر الحديث وعلى ذلك فلابد أيضا من معرفة مكونات وشكل ونماذج ملابس كل شعب من الشعوب إذ لا يجوز الخلط بين ملابس الشعوب وإلا فقدت المسرحية جوها وصدقها .

وأحيانا يتدخل المخرج في تحديد لون هذه الملابس بمعنى أنه يطلب ملابس داكنة أو العكس ، أحيانا يطلب ملابس الشتاء التى تختلف عن ملابس الصيف ، وأحيانا يطلب ملابس السهرة وهى تختلف عن ملابس النوم . . . وهكذا . . . كل هذا ليتمشى مع أحداث المسرحية من حيث الوقت الذى تدور فيه .

والمسرحية الخيالية :

فهى تلك التى تستمد موضوعها من الخيال الذى لا وجود له في الواقع ، فمثلا عندما نتناول مسرحية وجود إنسان في المريخ يحاول غزو الأرض ، أو تمثيل الشياطين والجن كما في مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقى ، فإن مثل هذه المسرحيات لا وجود لشخصياتها في الواقع وبالتالى فلا تحديد لملابسها ، وإنما يدخل هنا عاملا الاجتهـــاد ، والتصور ، بشرط أن

تكون الملابس متناسقة بما فيها من اجتهاد وبما تحويه من إضافات متمشية مع احتياجات الشخصية ، دالة عليها بمجرد ظهورها على المسرح .

وعلى كل حال فإن الذى يحدث الآن في هذا الوقت الذى يؤمن بالتخصص أن يلجأ المخرج إلى المتخصصين في الأزياء وفي التاريخ إذا ما تعرض لمسرحية تاريخية ، والأمثلة على ذلك كثيرة في الشرق والغرب ، فمسرحيات أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، وابن جلا من إخراج الأستاذ زكى طليمات وغيرها ، فلقد لجأ مخرجو هذه المسرحيات للمتخصصين وللمراجع التاريخية للتعرف على الأزياء التى يرتديها الممثلون وحتى في المسرحيات المترجمة مثل البخيل « لموليير » وهاملت وعطيل « لشكسبير » لم يلجأ مخرجوها إلى النقل من الفرق الأجنبية وإنما درسوا أزياءها من المراجع التاريخية ومع المتخصصين .

الإكسسوار :

ويقصد به هنا ما دام قد ذكر مقترنا بالملابس كل ما يكمل الملابس ليضفى عليها الواقعية مثل : ما كان يرصع به تيجان الملوك في العصور القديمة ، ومثلما كان يوضع أو ينثر على الملابس من حلى ومجوهرات ومثلما كان يستخدمه المحاربون من سيوف أو حراب والأحزمة الخاصة بها ومثل ما كانت تتزين به النساء من حلى وأحجار كريمة وجواهر ، وليس الإكسسوار قاصرا على الروايات التاريخية كما قد يتبادر إلى الذهن ولكنه أيضا يكمل ملابس المسرحيات العصرية والخيالية بل ويشمل كل ما يستعمله الممثلون من أدوات أثناء التمثيل .

فعندما يعطى الحاكم في العصر الإسلامى (الأموى — أو العباسى مثلا) شاعرا من الشعراء نقودا لقصيدة مدح فيها الحاكم فلابد أن يعطيه كيسا يحتوى على النقود المعدنية ولكن عندما يعطى شخص ما لابنه أو لأخيه أوعندما يتسلم شخص ما نقودا من أى مصدر في العصر الحالى ،

فلابد أن تكون النقود ورقية ، ولهذا يجب أن يساير الإكسسوار زمن المسرحية فالحلى التى كانت النساء تتزين بها في العصور القديمة غيرها في الزمن الحالى والخطاب الذى يرد في العصر القديم للقائد لابد وأن يكون ورقة ملفوفة ومربوطة بشريط أما إذا ورد للقائد في العصر الحديث فيكون موضوعا في ظرف من الورق ومغلق بالصمغ

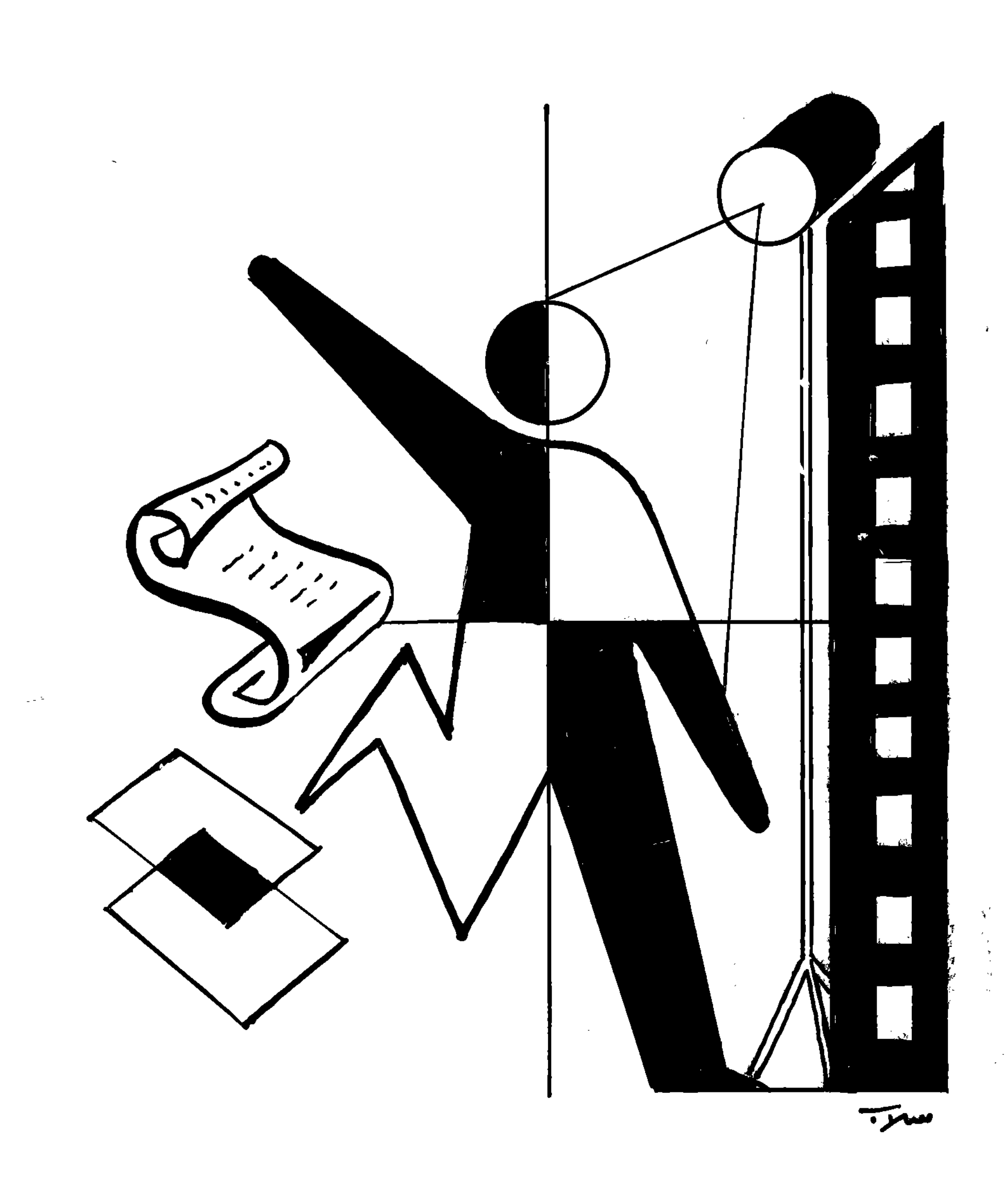
والإكسسوار مهم جدا في العمل المسرحى ، فهو بتمشيه مع زمن المسرحية تاريخيا يضيف إلى جو المسرحية صدقا مطلوبا ، فلا يعقل مثلا أن مسرحية تدور أحداثها في قصر ثرى في عصرنا هذا ونجد أصحاب القصر يستعملون الشمعدان وبه الشموع مشتعلة لينتقلوا على أضوائها من مكان إلى مكان ، ولا يعقل كذلك أن يكتب أهالى هذا القصر شيكا أو خطابا مستعملين المحبرة وريشة من جناح طير .

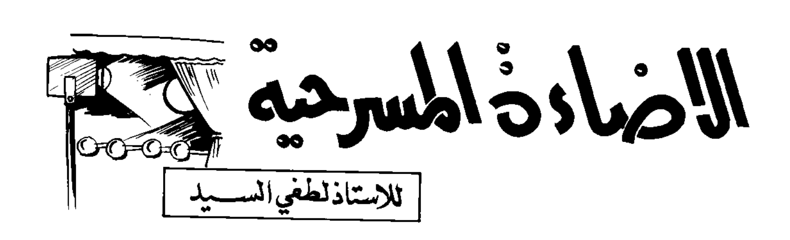
وعلى الرغم من أهمية الإكسسوار ، فكل ما يستخدم على المسرح سواء ما يتصل بالملابس أو بالأدوات التى يستخدمها الممثلون إذا كانت في الحقيقة غالية الثمن ، ينتقى من البدائل الرخيصة ، فمثلا بدلا من الياقوت والزمرد والجواهر الموضوعة في تيجان بعض الملوك القدماء وفي ملابسهم وملابس نسائهم يستعاض عنها بقطع ملونة من الزجاج تعطى إذا انعكست عليها الأضواء نفس البريق الذى تعطيه الجواهر . كذلك كيس النقود يحتوى على بعض المعادن الرخيصة التى تعطى صوتا يوحى برنين الذهب وهو ليس بذهب وحتى في الأدوات العصرية ، فعندما يوضع على المكتب مثلا تليفون ، فيكتفى بجهاز تليفون تالف مع بقاء علبته الخارجية وليس بالضرورة أن يكون تليفونا حقيقيا يعمل بكفاءة .

ومجمل القول أن الإكسسوار يجب أن يحافظ على الشكل ليوحي إلى المتفرج أنه حقيقى في حين أنه تقليد للحقيقة من خامات رخيصة ويعطى نفس الإحساس بالجو الحقيقى للمسرحية .

وأخيرا أحب أن ألفت النظر إلى أن تصميم الأزياء أصبح علما وفنا قائما بذاته بعد أن انفصل عن العلوم الأخرى وأن تصميم الإكسسوار أصبح فنا قائما بذاته ، وحيث إن المسرح هو المجمع لكثير من الفنون ، ولهذا فإنه يستخدم في المسرح مع سائر الفنون الأخرى من ديكور وإضاءة ومؤثرات صوتية وأثاث لإضفاء الجو الطبيعي للمسرحية .







إن الضوء عموما نتيجة نشاط إشعاعى يلمسه الإنسان عن طريق حاسة البصر . فهو إحساس نفسى عضلى . والضوء واللون متلازمان دائما فلو مرت أشعة الشمس النشطة في بخار ماء وانعكس هذا المنظر على شبكة العين فإننا نشاهد قوس قزح . ولو ملأت نفس هذه الأشعة وسط منشور خارجى تكون النتيجة حزمة ضوئية من بنفسجى ، أزرق ، أخضر وأصفر وبرتقالى وأحمر فالضوء الطبيعى أو الصناعى في الحياة هو العنصر الأساسى الذى يساعد الحاسة البصرية على رؤية وإدراك مختلف الأحداث في المجال البصرى ويؤكد الإحساس بقيمتها وشكلها العام ولونها ، ويشكل بدرجة قوته أو ضعفه مع نفسية الرائى الإحساس الانفعالى تجاه تلك المرئيات وهذا هو ما يحدث في المسرح . فحينما تخفت أضواء الصالة وتضاء اللمبات في مقدمة المسرح ، مضيفة لونا دافئا إلى الستار القطيفة الأمامى ، فإن ذهن المتفرج يعد لاستقبال شيء خاص . وهنا يجذبه سحر المسرح إلى الأمام مستحوذا على كل تفكيره وإحساساته مهيئا ذهنه لعمل درامى منظم ولا شك أن الأثر المنظرى الأول وطريقة إضاءته يعد المسرح لشيء خاص فالضوء دون منازع هو خالق هذه اللمسة السحرية . فالضوء الجيد يظهر الممثل الجيد وله سحره الذى يجذب الانتباه ويهيئ الانفعال النفسى ويجمل المنظر ويخلق الموضوع . فالضوء يرسم مع الرسام ويمثل مع الممثل ويخلق مع المخرج المسرحية نفسها .

ولعدة الآف من السنين لم يكن الضوء أكثر من الإضاءة الطبيعية وهى الشمس إلا أنه بدأ يأخذ اتجاهات جديدة في القرون الوسطى وفي عصر النهضة حيث ظهر في شكل شموع ومصابيح غازية ساعدت

(انيجوجونس) بكثرة ثم جاء « ادولف ابيا » واستغل الضوء شريكا في العمل الدرامى كالموسيقى . ثم بدأ الكثيرون بعد ذلك في دراسة الضوء وتشكيله وتحسين استعماله داخل نطاق العمل المسرحى المتكامل المترابط ، كفن مسرحى .

وقد فرق « اودلف ابيا » بين الرسم والضوء في نهاية القرن الأخير . وقد سمى الإضاءة الصادرة من مقدمة المسرح وكبارى الإضاءة « إضاءة عامة » فهى إضاءة مفيدة للعمل المسرحى ، ولكنها في حاجة إلى إضاءة أخرى معها . إضاءة كأشعة تعطى للوحدات المسرحية « البعد الثالث » فللشخصيات الحية تلزم إضاءة جيدة وهى ما أسميت إضاءة خاصة ولكن عملية تطوير الإضاءة الحديثة لم تخدم نظرية « ابيا فوفا » .

كذلك يمكن تقسيم الإضاءة الصناعية في العصر الحديث إلى نوعين مترادفين لنوعى الإضاءة الطبيعية :—

الضوء المباشر :

مثل ضوء الشمس وهو الضوء الذى يكشف عن الأشكال وتنتج عنه الظلال ويمكن تسميته بالضوء المحدد . ويسلط هذا الضوء على المسرح بواسطة كشافات .

الضوء العـــام :

مثل ضوء السماء الطبيعى وهو ضوء لا ينتج عنه ظلال ويسلط على المسرح في شكل كبارى الإضاءة ، وإضاءة مقدمة المسرح . وفي حالة إنتاج هذين النوعين من الإضاءة على المسرح وضبطهما وتوزيعهما وفقاً لمستوى إضاءة مسرحى جيد ، نكون بذلك وضعنا أساسا لنتائج فعالة .

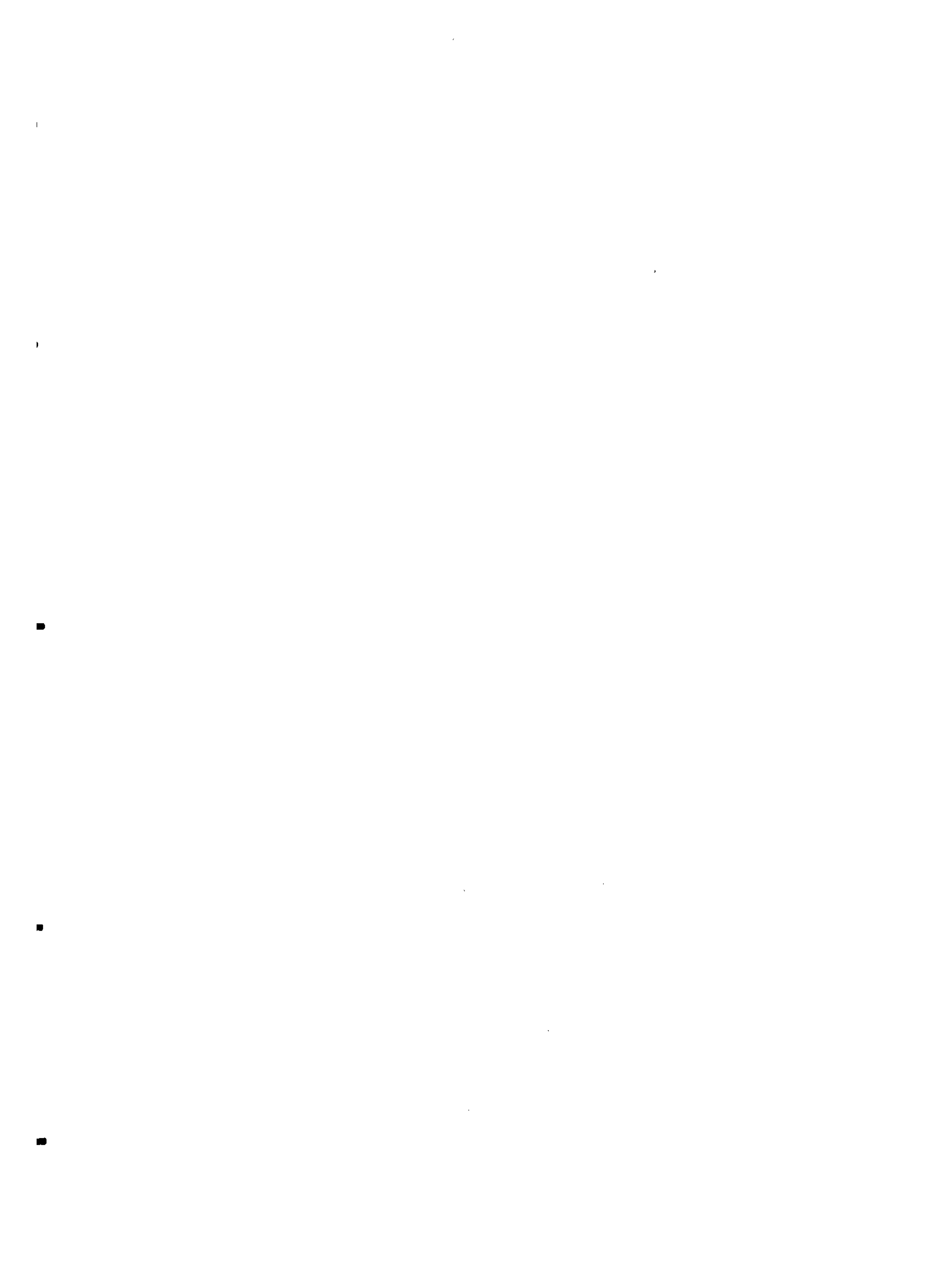
وسائل ضبط النور :

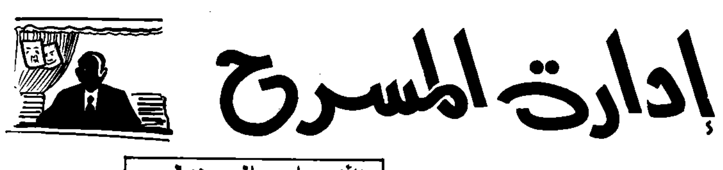
تعتبر كمية الضوء واللون والتوزيع العناصر الثلاثة الرئيسية لنوعى الإضاءة . فكمية الضوء على المسرح تحدد بواسطة عدد مصادر الضوء

ونوعها وحجمها ولونها وهى التى تشكل إحساس المتفرج وانفعاله . وهى عملية تحكمها التجربة والخبرة . ولا زالت الإضاءة في حاجة إلى كثير من البحوث ، ولكن حسن التصرف يساعد على إيجاد إضاءة جيدة في المسرح ، بعد دراسة اللون والانعكاسات والتباين وحجم العنصر وطبيعته وبعده عن المتفرج. لذلك يجب تجنب اللمعانات بالإقلال من التباين القوى والأسطح اللامعة المتحركة التى تسبب تعبا لعين المتفرج فكمية الضوء المناسبة تساعد المتفرج على الرؤية بينما الضوء غير الكافي يجبر المتفرج على مضاعفة جهده البصرى للتمكن من تمييز العناصر وبذلك يفقد أجزاء مهمة من المسرحية فعملية الملاءمة بين حدقة العين والشبكية وبين التغيرات تحتاج إلى وقت كاف لذلك يجب مراعاة ذلك عند تغيير الإضاءة خاصة من ضوء قوى إلى ظلمة فالمتفرج يمكنه أن يرى جيدا منظرا خافت الإضاءة لو أطفئت أضواء الصالة تدريجيا قبل رفع الستارة لأن عملية التكيف البصرية تحتاج إلى لحظات بسيطة في حالة الانتقال من ظلمة إلى نور وكما تتعب العين من هذا الانتقال المفاجىء يتعب المتفرج من التغيرات الضوئية الكثيرة السريعة والمتباينة المستويات أكثر من المناظر البسيطة التغيير في الضوء أو التى تبقى على مستوى ضوئى واحد .

وذلك لكثرة مجهود العين في عملية الملاءمة مع كثرة التغيير والوقت الذى تحتاجة إلى ذلك في كل عملية .

هذا وتؤثر درجة الضوء على الإحساس النفسى للمتفرج . فالضوء الزاهى يجعله أكثر تفاؤلا ونشاطا فنحن نعلم بالخبرة المسرحية أن الجمهور يستمتع بالكوميديا في ضوء زاه أكثر مما لو كانت في ضوء خافت فالقاعدة القديمة . الضوء الزاهى للكوميديا والمعتم للتراجيديا ، صحيحة كل الصحة . وقد ظهر ذلك في مسرحيات القرن الخامس عشر حيث اختلف الضوء في الكوميديا عنه في التراجيديا وكذلك اللون .





للأستاذ صالح متولى

الفنون جميعها تتشابك وتتكامل . ويكمل بعضها البعض والمسرح هو أب لجميع الفنون حيث تتجمع فيه كل الفنون . ومن الصعب علينا أن نبعد فنا من هذه الفنون عن المسرح لنقول إنه فن خاص ذو شخصية مستقلة . خاصة تلك الفنون التى لها العلاقة القوية بالمسرح والتى تعتبر مقوما من مقوماته . مثل فن الديكور المسرحى . والملابس والإضاءة والمؤثرات الصوتية والماكياج وأيضا إدارة المسرح .

ولذا نطلق على من يقوم بإدارة المسرح الفنان . بل يجب أولا وأخيرا أن يكون فنانا ، وفنانا شاملا وملما بجميع الفنون ، فهو هذا الجندى المجهول الذى يلعب بعصاه كما يلعب المايسترو تماما ليدير لنا عرضا مسرحيا ناجحا .

ومفهوم إدارة المسرح ليس بالمعنى الإدارى حيث المكتب والأوراق والتوقيعات . بل إدارة المسرح هى القيادة الصحيحة لخشبة المسرح وما يدور عليها وما يحدث من وراء الكواليس .

ومن المعروف أن العرض المسرحى يبدأ بالكاتب وينتهى بالمخرج وما بينهما هو تلك الفنون العديدة التى تخدم إخراج هذا العرض والتى يحدد معالمها المخرج وحده بعد أن يتناول فكرة المؤلف بالبحث والدراسة . وبذلك ينتهى عمله (أى المخرج) بعد البروفة الأخيرة ، ولكن ومنذ إضاءة أول لمبة بل تلك الدقات الثلاث على المسرح يبدأ عمل مدير المسرح . أو بمعنى أصح وأدق مدير خشبة المسرح .

وفي الحقيقة إن مدير خشبة المسرح هو الرجل الثانى في العرض المسرحى بعد المخرج فهو يعرف كل صغيرة وكبيرة في العرض المسرحى .

كيف يعمل مدير المسرح ؟

يبدأ مدير المسرح عمله منذ اللحظة الأولى في أول بروفة . بل في أول جلسة وهى ما تسمى قراءة ترابيزة . حيث يجتمع كل أعضاء الفرقة بما فيهم المؤلف والمخرج ومساعدالمخرج والممثلون ومهندس الديكور ومهندس الإضاءة ومصمم الملابس ويبدءون في قراءة النص قراءة جيدة ليقف كل منهم على مفهوم كل شخصية في الرواية . ومن هذه الجلسة يتسلم مدير المسرح نسخة من الرواية المطبوعة على الاستنسل بحيث يكون يسار كل صفحة يتسع لكتابة الملاحظات . وكذلك ظهر كل صفحة ويبدأ مدير المسرح كغيره من العاملين مثل مهندس الإضاءة بتدوين كل الملاحظات الضرورية والتى لابد أن تكون حاضرة وجاهزة في أماكنها قبل العرض بوقت كاف. وبالتالى فمدير المسرح يعرف ترتيب نزول المناظر وترتيب تغيير الديكور . ويعرف الأوقات التى تضاء فيها الكشافات والتى تطفأ فيها الأخرى . وهو يعرف متى تبدأ الموسيقى ومتى تنتهى بل الأكثر من ذلك فهو الذى ينبه دائما إلى أوقات دخول الممثل إلى خشبة المسرح في التوقيت اللازم له .

وبذلك فهو العقل المسيطر على كل شيء ليس أمام أنظار المتفرجين حيث العمل من وراء الكواليس وهو المنبه لكل غفلة من قبل أى عامل يعمل لخدمة العرض المسرحى .

كل ذلك من واقع « الاسكربت » أى نسخة الرواية المدون فيها الملاحظات ويظل هذا الرجل يعمل كمايسترو ، يقود الجميع حتى آخر مشهد في العرض المسرحى ، بل هو أيضا الذى يكون منتبها لنزول الستار ومتى يسدل الستار والسيطرة على الكواليس والمحافظـــة على الصمت فيها وترتيب دخول الممثلين ومتابعة أعمال المساعدين معه .

وبهذا فمدير المسرح هو الرجل الذى يعمل من حيث ينتهى الآخرون وقد يحمل هذه المهمة أحيانا المخرج بنفسه نظرا لأهميتها – وعلى أى حال فلابد لمدير المسرح أن تتركز فيه سلطة كبيرة وأن يطيعه الجميع دون مناقشة على أن يقوم بتدريبات مسبقة على الحفل مع مساعديه على التركيب والتنفيذ والاستبدال حسب برنامج الحفل .

١) فبالنسبة لفنى الإضاءة والكهرباء عليه أن يدربه علي ضبط المؤثرات والأجواء الدرامية المختلفة عن طريق الإضاءة ويجب أن يجعله ملما بالكهرباء وأجهزة الإضاءة وأنواع الكشافات المستعمله وتأثيراتها وتدرجات الألوان ومزجها ودرجات وزوايا اتجاه الأشعة الضوئية اللازمة وتأثير هذه الفنيات للحصول على الحالة الدرامية المطلوبة ، كما يجب أن يدربه كثيرا على لوحة المفاتيح بالمسرح حتى يجيد العزف عليها .

٢) وبالنسبة لفنى المؤثرات الصوتية يجب أن يتفهم معه استخدام المؤثرات كالضوضاء وأصوات الرياح والمعارك .

٣) وبالنسبة لفنى الديكور والمناظر يجب التدريب معهم على إعداد الخلفيات المطلوبة سواء معلقة أو حركية طبقا لتوقيتات الحفل الأول يليه الثاني مع حساب التوقيت المطلوب .

٤) بالنسبة لفنى الملابس والأزياء ويجب أن يختاره منظما في عمله ودقيقا فعليه التأكد من مقاسات الملابس للأدوار ووضع نظام تسليم وتسلم حتى لا يصبح مصدر قلق وارتباك في كواليس المسرح وقد يرى تسليم الملابس الغير متداولة لأكثر من دور لصاحبها طوال أيام العرض.

٥) وبالنسبة لفنى المكياج يجب أن يدبر له غرفة جيدة التهوية بها المرايا والأدراج والخامات المطلوبة من باروكات وذقون وشوارب وضفائر والمستكة والأثير وعلب البانكيك والبودرة وأقلام الفحم والرميل

والأمشاط والمقصات والمناديل والكولونيا وغيرها على أن يتصل بالغرفة توصيلة مياه كما يجب أن ينبه الماكيير إلى شخصيات المسرحية حسب دخولها وملاحظات المخرج على كل شخصية .

٦) وبالنسبة لفنى الإكسسوار على مدير المسرح تدريبه على ترتيب الملحقات الخاصة بالمسرحية طبقا لفصولها وحفظها في أماكن مناسبة والتنبيه لما يتعلق منها بأحداث المسرحية كالوثائق والخناجر الملطخة بالدم وزجاجات الدواء وأنابيب السم وقد تتعرض المسرحية لمواقف صعبة إذا لم توجد هذه الأشياء في موعدها .

٧) أما بالنسبة لفنى الستار فيجب أن يتبع تعليمات مدير المسرح بكل دقة طبقا لخطة المخرج عن الفتح أو عن الإسدال السريع أو التدريجى لما يضيفه ذلك من أثر درامى.



فن الماكياج

للأستاذ جمال عبد الوهاب

التمثيل فن مركب ، فحينما تشاهد مسرحية أو فيلما سينمائيا فإن هناك ألوانا مختلفة من الفنون تتداخل وتتكامل في هذا العمل الفنى منها : الديكور والمناظر والإضاءة ، الأزياء والملابس ، الهندسة الصوتية ، المكياج . . الخ وسنقتصر في حديثنا على الجزء الأخير من مكونات العمل الفنى . . ألا وهو المكياج .

أهمية فن المكياج :

لابد للممثل قبل قيامه بتمثيل شخصية من الشخصيات أن يقوم بدراستها دراسة شاملة وعميقة ، وللشخصية جانبان أحدهما مادى والآخر معنوى ، فالجانب المادى يشتمل على مميزات هذه الشخصية وصفاتها من حيث الطول أو القصر ، النحافة أو البدانة ، سمرة اللون أو بياض لون البشرة ، العلامات والصفات الجسمية المميزة للشخصية كالعرج أو الشلل إلى غير ذلك ، لون الشعر هل هو أبيض أم أسود أم أصفر أم أشيب ، نسيج الشعر هل هو ناعم مرسل أم خشن مجعد ، ووجود اللحية ولونها أو عدم وجودها ، وجود الشارب أو عدم وجوده ، ولون عمر الشخصية بما فيها من نضارة الشباب أو تجاعيد الكهولة ، ما تركته الأحداث من آثار ملحوظة كأن تكون قد تعرضت لحريق مثلا أو طعنة بسيف أو خنجر تركت آثارها على الوجه أو الجسم .

أما الجانب المعنوى للشخصية فهو ما عرف عنها وما توصف به من بلاهة أو تعقل ، من شجاعة أو جبن من علم أو جهل ، من جد أو هزل من صبر وأناة وروية أو اندفاع وتهور ، من رقة وحس ،رهف أو غلظة

وعنف وفظاظة . . الخ . وهذا الجانب المعنوى يظهر في تجسيد الممثل له ليظهر مع الأحداث في سلوكه وإشاراته وإيماءاته وتصرفاته أثناء التمثيل وعلى قدر مالدى الممثل من موهبة في التمثيل وعلى قدر معرفته لهذا الجانب من الشخصية وعلى قدر إمكاناته في تقمص مكونات هذا الجانب يكون النجاح وصدق التمثيل ودقته وواقعيته أما إذا لم يتقن الممثل إظهار هذا الجانب فإن تمثيله يكون بعيدا عما هو معروف عن هذه الشخصية من ملامح ونحكم على الممثل بأنه لم يوفق في إظهار المعالم والسمات والمقومات المعنوية للشخصية .

من هذا يتضح لنا أن الجانب المعنوى يعتمد على الممثل اعتمادا تاما ، أما الجانب المادى فيلعب المكيـــاج فيه دورا كبيرا ليساعد الممثل على إظهار وتجسيد هذا الجانب فمن الممكن عن طريق المكياج أن نزيد أو ننقص بضع سنوات لعمر الممثل ، بل في الإمكان جعله مسنا عجوزا وهو لا يزال في الواقع شابا يافعا والعكس بالعكس .

التعريف بفن المكياج :

فن المكياج هو فن التنكر ، ويقصد بالتنكر هنا إخفاء الشكل الطبيعى للممثل وإظهاره بملامح وصورة الشخصية التى يقوم بتمثيلها ، فمثلا عندما يقوم ممثل بأداء دور عنترة بن شـــداد فلابد من إخفاء ملامح شخصية الممثل الأساسية لتظهر بدلا منها ملامح شخصية عنترة ذو الشعر المجعد والبشرة السوداء والشفتين الغليظتين والعينين البراقتين وكذا الحـــال عندما يقوم الممثل بتمثيل شخصية قيس بن الملوح أو صلاح الدين الأيوبى . . الخ .

وعلى هذا فمن الممكن عن طريق تلوين بعض شعر الرأس واللحية إن وجدت أو الشعر كله باللون الأبيض بما يتمشى مع العمر الزمنى للشخصية

ومن الممكن أن نرسم عند جبهته وتحت العينين خطوطا تظهر وكأنها تجاعيد تركتها الأيام على الوجه ، ومن الممكن إظهار العينين وكأنهما غائرتان أو جاحظتان بل من الممكن إظهاره وكأنه أعمى ، ومن الممكن إظهار الخدين ناتئين أو مترهلين . ليس هذا فقط بل من الممكن إظهار آثار طعنة أو طعنات أو إظهار آثار حرق تعرضت له الشخصية في موقف من المواقف ، بل من الممكن إظهار نسيج الشعر بمظهر آخر عن طريق لبس الباروكة ذات المواصفات المطلوبة فوق الشعر الأصلي للممثل .

وأحب هنا أن ألفت النظر إلى أن فن الماكياج لا يقتصر على الوجه فقط ولكنه قد يمتد إلى اليدين والأسنان والرقبة والرجلين وإلى أى جزء من أجزاء الجسم ، فمثلا :

١ ــ لون اليد لابد وأن يتمشى مع لون الوجه في شخصية مثل شخصية عنترة بن شداد ، وأحيانا تثبت في اليد أظافر صناعية حسب مقتضيات الدور :

٢ ــ إخفاء بعض الأسنان أو كلها إذا كان الممثل يقوم بأداء دور رجل عجوز ليس له أسنان بالمرة أو له بعضها فقط .

٣ ــ إظهار آثار الضرب بالكرباج أو بالعصا على ظهر الممثل إذا كانت أحداث النص ستظهر مثل هذه الأمور .

٤ ــ إخفاء الرجل أو الذراع مع عدم إظهارهما بحيث يبدو وكأنه مقطوع اليد أو الرجل وعلى قدر إتقان وصدق الماكياج وعلى قدر إظهارالنواحى المعنوية للشخصية وعلى قدر تكامل هذين الجانبين يكــون النجــاح في تمثيل أية شخصية سواء كانت تاريخية أو عصرية .

أهداف ووظائف فن المكياج :

١ – التجميل :

ويقصد به إخفاء بعض العيوب وإبراز نواحى الجمال ويدخل في هذا المجال : فرد جلد الوجه واليدين ، تركيب الرموش الصناعية ، استعمال الباروكة من مختلف الأطوال والألوان طلاء الأظافر أو وضع أظافر صناعية . . إلى جانب صبغ الشفاه والخدود ووضع الظل في الجفون إلى غير ذلك .

٢ – التقبيح :

ويقصد به إذا جاز هذا اللفظ إخفاء نواحى الجمال وإبراز وتجسيد نواحى القبح والدمامة إذا كانت الشخصية تتطلب ذلك : مثل شخصية أحدب نوتردام ذات الظهر المحنى والتقاطيع غير المتناسقة ، وشخصية سيرانورى برجراك وشخصية عطيل . . الخ ، وهذا ليس وقفا على الشخصيات التاريخية ولكن بعض الشخصيات المعاصرة تقوم على أساس الدمامة ويترتب على هذه الدمامة أحداث النص نفسه .

٣ – إظهار آثار المواقف التى تعرضت لها الشخصية :

مثل إظهار آثار الحريق على وجه الممثل إذا كانت الأحداث تعرضه للحريق ، أو إظهار أثر لكمة على العين ، أو إظهار طعنة أو طعنات لخنجر أو لسيف إذا ما كان يمثل شخصية قائد أو جندى وأحداث النص تتطلب ذلك .

٤ – إظهار الملامح المميزة للشخصية :

ويقصد بها إظهار البلاهة من بدانة الوجه وغلظ الشفتين وضيق الجبهة وانتفاخ العينـــين إذا كانت الشخصية التى سيقـــوم الممثـــل بتمثيلها شخصية أبله ، ويدخل في هذا المجال أيضا إظهار الصرامة أو الشر أو الطيبة . . إلى غير ذلك .

٥ — إظهار بعض الحالات النفسية :

يستغل المخرج أحيانا المكياج لإبراز حالة نفسية في نفس الممثل في موقف معين يريد أن يؤكدها لدى المشاهد مثلما لجأ أحد المخرجين إلى المكياج في فيلم عطيل ، إذ أدخل عطيل بشعره الأسود المجعد غرفة نوم ديدمونة ليقتلها خنقا رغم حبه العميق لها ، وجعله يقترب من السرير ثم جعله يزيح الستائر المسدلة على السرير وأدخل نصفه الأعلى وانحنى على ديدمونة يطوق رقبتها بعنف وشدة وهياج نفسى شديد وبعد خنقها خرج من بين الستائر أبيض الشعر وكأن المخرج يريد بذلك أن يعبر عن أن الموقف كان فظيعا ومؤلما جدا بالنسبة لعطيل .

أدوات المكياج :

في الماضى كانت تستخدم خامات بدائية كأخذ بعض شعر كبش وجلده وتقص وتوضع حول الوجه كلحية ويثبتها بقطعة من المطاط فوق الرأس تختفى تحت غطاء الرأس وكان طبيعيا أن يختار لونها بما يتمشى وعمر الشخصية . . وكان يستخدم قلم الحواجب أيضا في رسم اللحية والشارب ، وأحيانا كان يستخدم القطن في عمل اللحية أو الشارب وكل هذه الخامات تكون واضحة للمتفرج وتؤكد أنها صناعية وتقوم فقط بتقريب الشخصية للمتفرج ، وكان الماكياج قديما قاصرا على الملامح الأساسية فقط دون التفاصيل .

ثم تقدمت العلوم وحدث التطور العلمى الهائل في عصرنا الحالى وأصبحت هناك خامات على أعلى مستوى من النقاء وأصبح موجودا الآن أنواع وأشكال من الكريمات والأصباغ والباروكات والزيوت ومواد التثبيت والإزالة إلى جانب الأنواع والأشكال والألوان المختلفة من الشعر الذى يقص ويثبت حول الوجه كلحية أو شارب ، ولقد روعى في هذه الخامات الحديثة ألا تضر بالجلد ولا تحدث به أية التهابات أو تشوهات .

هذا ولقد كان من نتاج التقدم العلمى صناعة بعض أجزاء من جسم الإنسان كالأهداب والأظافر الصناعية لاستخدامها في الأدوار التى تتطلب ذلك .

خطوات عمل المكياج :

١ – غسل الوجه جيدا بالماء الفاتر والصابون لإزالة الأتربة والعرق والمواد الدهنية حتى تتفتح المسام .

٢ – تثبيت اللحية أو الشارب إن كان هذا مطلوبا مع مراعاة السن مع الانتظار لبعض الوقت حتى تجف المادة اللاصقة فلا يسقط الشعر أثناء التمثيل .

٣ – يدهن الوجه بالكريم الأساسى ويسمى (فوندو) ليكون قاعدة لغيره ولتغطية مسام الوجه فيبدو ناعما أملس .

٤ – يدهن الوجه والرقبة بما يسمى (بانكيك) وهو إما على شكل بودرة أو كريم وهو ذو ألوان متدرجة بحيث يتمشى مع لون البشرة ، وهو الذى يظهر الوجه مضيئا إذا سقط عليه الضوء .

٥ – تثبيت الأهداب الصناعية ووضع ظل الجفون إن كان الدور يحتاج إلى ذلك أو تكحيل العين أو وضع الكريمات إذا كان هذا مطلوبا .

٦ – لبس باروكة مناسبة من حيث نسيج الشعر ولونه وطوله أو إعداد الشعر الأصلى إن كان ممكنا الاستغناء عنها .

٧ – إظهار العاهات أو آثار الأحداث (كأثر اللكمة على العين / أو طعنة خنجر في الوجه . أو الرقبة . إلى غير ذلك .

٨ – وضع الأصباغ الحمراء على الشفاه والخدود علما بأن لكل منها خامات خاصة وتختلف أنواعها بالنسبة للمرأة عنها بالنسبة للرجل.

خطوات إزالة الماكياج :

١ ـ نزع اللحية والشارب إن وجدا ومسح الوجه بقطعة من القطن المبلل بالزيت .

٢ ـ الانتظار بعض الوقت ثم مسح الوجه بقطعة جافة من القطن .

٣ ـ غسل الوجه جيدا بالماء الفاتر والصابون وتجفيفه جيدا بمنشفة جافة .

الماكياج في مجالات التمثيل المختلفة :

١ ـ في المسرح :

حيث إن المتفرج في المسرح يجلس على بعد مترين أو ثلاثة من الممثل لهذا يجب أن يعتمد الماكياج على المبالغة والتضخيم حتى تستطيع عين المتفرج أن يتعرف على السمات الأساسية للشخصية أما إذا كان الماكياج طبيعيا فإنه لن يرى من بعد .

٢ ـ في السينما والتليفزيون الأبيض والأسود:

في هذا المجال يمكن تقريب وتكبير وجه الممثل بحيث تكون التفاصيل الدقيقة واضحة كل الوضوح ومن أجل هذا يجب أن يكون الماكياج طبيعيا متقنا جدا بعيدا كل البعد عن المبالغة أو التضخيم لأن الكاميرا ستظهر التفاصيل الدقيقة بكل الوضوح .

٣ ـ في السينما الملونة والتليفزيون الملون :

يراعى في هذا المجال ما يراعى في السينما والتليفزيون الأبيض والأسود من حيث الإتقان ومن حيث وجوب أن يكون طبيعيا بالإضافة إلى ضرورة مراعاة تناسق الألوان بحيث يكون الوجه وكأنه لوحة جميلة متمشية ومتكاملة مع باقى مكونات الصورة من خلفيات وأثاث ومناظر . . الخ.



الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية

للأستاذ لطفى السيد

إن الموسيقى بصفة عامة هى فن التعبير بالأنغام بما تشير به النفس كالأمل واليأس واللذة والألم والقلق والاطمئنان والاستماع إليها يثير في النفس أسمى العواطف الإنسانية ويفتق عوامل الخيال . والموسيقى تعاصر الإنسان منذ خلق ، تناسبت مع روحه ووجدانه وتطورت بتطوره . وقد كان الإنسان البدائى يستمع إلى أصوات الطبيعة فيهتز لها طربا أو يرتعد منها خوفا وكان حقا عليه أن يفكر في مخاطبة الطبيعة ، فبدأ في عمل آلة من الغاب شبيهة بالناى راح يبعث بها أنغاما يحاكى بها تغريد الطيور وحفيف الغصون إذعانا لإحساسه ومشاعره وإيحاء نفسيا بالبهجة والمرح والتمتع بالجمال .

وإن الصوت بصفة عامة هو ظاهرة اهتزازية تنشأ من اهتزاز الأجسام وتنتقل إلى الأذن فتؤثر عليها محدثة ما نسميه بالصوت ، وهذه الاهتزازات إما أن تكون منتظمة ينشأ منها ما يسمى بالصوت الموسيقى وإما أن تكون غير منتظمة ينشأ منها الدوى ، وهو مركب من عناصر صوتية لا توافق بينها كالتصفيق ودوى المطارق . أما الصوت الموسيقى فإنه صوت ذو نغمة موسيقية يمكـــن الحكم عليه وتميز الأذن درجته من حيث الارتفاع والانخفاض ونوعه من حيث تحديد لونه تبعا لمصدره إن كانت آلة موسيقية أو صوتا بشريا . والموسيقى تتألف في شكلها المتكامل من أربعة عناصر هى :

١ — اللحن	٢ — الإيقاع
٣ — الطابع الصوتى	٤ — الهارمونى

وقد لا تكتمل هذه العناصر جميعها كما في موسيقانا الشرقية والتى تعتمد غالبا على اللحن والإيقاع فقط .

أولا : اللحن الموسيقى :

في الحقيقة إن الموسيقى بالنسبة للفنون الأخرى هى أقرب الفنون إلى النقاء ، فهى أكثر الصور الفنية تجريدا لأنها لا تمثل شيئا ولا تعنى في حد ذاتها إثارة شيء محدد وإنما الإثارة تأتى نتيجة سماعها ، والفكر الموسيقى لا يعتمد على شيء محدد لنقله فهو فكر مجر د فإذا أخذنا موسيقى تصويرية مصاحبة لمشهد مسرحى ، فالمشهد المسرحى في حد ذاته له معناه الخاص أما الموسيقى التصويرية المصاحبة وحدها فلا تعنى شيئا . فالصوت في حد ذاته ليس له معنى ولكنه مع المزيج العام يعنى شيئا متكاملا .

فالموسيقى لا تعبر أوترسم انفعالات معينة ولكنها تنقل أحاسيس يترجمها المستمع ترجمات متعددة طبقا لذاتية المستمع وانطباعاته الخاصة وخلفياته الثقافية ولكنها تبنى أبعادا صوتية تشعر بها الأذن مباشرة فتخلق فينا أحيانا إحساسا بالانطلاق وأحيانا أخرى إحساسا بالانقباض أو الضيق . وهذا ما يساعدنا في استخداماتها مع فنوننا التعبيرية وقبل اختيارنا للحن الموسيقى المصاحب علينا أن نعرف الأشكال التى نرى عليها الموسيقى التصويرية المصاحبة :

١ — موسيقى مؤلفة خصيصا — وهى التى تؤلف بعد تنفيذ المسرحيةأو الفيلم أو العمل الإذاعى أو التليفزيونى ويؤلفها عادة مؤلفون موسيقيون ليس لهم خبرة في الفنون التعبيرية مما يسبب كثيرا من المشكلات .

٢ — موسيقى مسجلة وهى موسيقى موجودة مسبقا ومسجلة على أشرطة واسطوانات وهى تختار قبل التنفيذ .

٣ — موسيقى مستعملة لأهداف معينة وذلك كاستخدام المؤثرات الصوتية ، وترتكز على عنـــاصر إيقاعية وموجودة بكثرة في الموسيقى الحديثة والمعاصرة .

٤ – موسيقى المشهد وهى الموسيقى الموجودة في المشهد نفسه ويعزفها أحد الممثلين في داخل السيناريو .

كما أن الموسيقى التصويرية توجد على إحدى الصورتين التاليتين :–

١ – صورة موسيقى داخل البناء نفسه ومرتبطة بالمؤثرات الصوتية ومتابعة في نفس الوقت للأحداث المرئية .

٢ – وصورة موسيقى خارج البناء الفنى ويسير تبعا لها العمل الفنى سواء مسرحى أو سينمائى ويسمى في هذه الحالة (بالبلى باك) .

أما أنواع الموسيقى التصويرية فتنقسم إلى :–

١ – الموسيقى الكلاسيكية أو ذات الأسلوب وهى التى تعطى انطباعات مرتبطة بعصر معين ويلجأ إليها المخرج بحثا عن الجو الموسيقى الخاص ولطابعها التعبيرى خاصة في الموسيقى الانطباعية الخاصة بالعصر الرومانتيكى في القرن ١٩ وينصح في استخدامها تجنب اختيار الموسيقى المعروفة حتى لا تفرض نفسها على الجمهور أكثر من ارتباطها بالحدث ، كما لا يهم التوافق التاريخى مع العصر بقدر التطابق بين محتوى الحدث أو المشهد ومضمون الموسيقى .

٢ – الموسيقى النوعية : وهى الموسيقى التى تستطيع أن تعكس لون البيئة من الناحية الجغرافية وتسجل كتيمات معينة متكررة بغرض الإيحاء بجغرافية ومكان المشهد أو العمل المسرحى .

٣ – الموسيقى الإلكترونية ، وهى موسيقى معملية تستغل أصوات موجودة مسبقا بالمعمل ومعاد تسجيلها بوسائل كهروصوتية ، الأمر الذى يتطلب من الموسيقار أن يكون مهندسا للصوت ولابد من التعرف عليها والتفرقة بينها وبين الموسيقى المعاصرة والتى تشبهها سمعيا لحد كبير .

٤ – الموسيقى المعاصرة وتتشابه مع الإلكترونية سمعيا إلا أنها تعزف بفرق موسيقية وذات نوتة إلا أن الآلات تستعمل بطريقة غير معتادة وبنوتة مخالفة لطبيعة كل آلة موسيقية ويصرف فيها النظر إلى حد ما عن الإيقاع. والنوعان السابقان الإلكترونية والمعاصرة تصلح لمشاهد التمثيل الصامت فهى لا تضيف للمشاهد انطباعات وصفية معينة .

٥ – الموسيقى الدرامية : وهى الموسيقى الوصفية والتى تنقل عند الاستماع إليها أحاسيس معينة كالحزن أو الفرح أو الخوف أو الألم وما إلى ذلك والمبالغة في استخدام هذا النوع يطغى على فنيات العمل المسرحى أو التعبيرى ويخل بميزان الاستيعاب السمعى وكذلك الاستيعاب البصرى للمحتوى المعروض في داخل المشهد .

ثانيا : الإيقاع :

وقد بدأ الإيقاع تاريخيا من الصوت البشرى ثم تطور إلى الصيحات التى تتردد لأغراض مختلفة ثم بدأ التطور للغناء الموسيقى وبادئ ذى بدء كانت هناك صلة وثيقة بين التعبير والحركة ذات الإيقاع ، فالإحساس كان ينتقل منذ الشعوب البدائية بواسطة الإيقاع الحركى العضوى والجسمى بالرقص والذى عنه تنتقل الأحاسيس والمشاعر إلى الآخرين وبعد انتشار الرقص الجماعى بدأت تتطور الرقصات إلى الحركة الإيقاعية المنتظمة ثم ثم تطورت أخيرا إلى الموسيقى .

وتنقسم أنواع الإيقاع إلى :

١ – الإيقاع الخالص أو الإيقاع النقى : ولا يوجد ما ينطبق عليه هذا النوع سوى الإيقاع البيولوجى وذلك كإيقاع التنفس ونبض القلب وما شابه ذلك .

٢ ــ الإيقاع الكلامى المنطوق (اللغوى ــ الشعرى) وقد وجه الصوت تاريخيا قبل اللغة ذاتها معبرا عن انفعالات الإنسان القديمة ثم تطورت إلى لغات تنقل أفكاره ثم ارتبطت بالموسيقى والرقص وإيقاع اللغة موجود في نطقها وفي كتابتها ويختلف طبقا لطابع كل لغة وتجانسها مع الموسيقى ، وهو إيقاع مرتبط بمعنى الكلام وتنمو أهميته مع تطور الشعر والمسرح .

٣ ــ الإيقاع الحركى : ويزداد هذا الإيقاع أهمية يوما بعد يوم ومن صوره الرقص بأنواعه والباليه وعن طريقه ينتقل الإحساس للغير .

٤ ــ الإيقاع الموسيقى : وهو أكثر الإيقاعات التى نشعر بها أكثر من غيرها نظرا لالتقاط الأذن له فورا بجهازها المعد لالتقاطه بالإضافه إلى الحساسية الخاصة لهذا الإيقاع . وبدأت الإيقاعات الموسيقية تاريخيا بأولى الآلات الموسيقية المعزوفة كآلات الفلوت والهارب عند قدماء المصريين . وجاءت بعد ذلك الحضارة اليونانية معتمدة فقط على الأصوات والكورال ثم ظهرت الموسيقى العربية والهندية غير مكتوبة وبلا أوزان . والموسيقى الأوروبية مكتوبة وبأوزان محددة والإيقاع الموسيقى يرتبط وثيقا بالمشاعر الإنسانية ويتنوع موائما الحالة الانفعالية للإنسان .

٥ ــ إيقاع الفنون التشكيلية : وهــى إيقاعات ذات بعدين أو ثلاثة (الطول ــ الارتفاع ــ العمق) وأحيانا يضاف الزمن كبند رابع عند التحرك حول فن النحت ، وهنا البعد الزمنى يصبح إيقاعا قائما على الحركة .

٦ ــ إيقاع الفنون التعبيرية : وهو إيقاع مركب معقد يتكون من معظم الإيقاعات المختلفة المتعددة ممتزجة بتناسق فيما بينها يعطى في النهاية ما يسمى بالإيقاع العام للعمل المسرحى أو الإذاعى أو التلفزيونى أو السينمائى ، وهذا الإيقاع العام لابد أن يحسب بحسابات دقيقة أهمها توازن الاستيعاب السمعى والبصرى .

ثالثا : الطابع الصوتى :

والمقصود به طابع الآلة الموسيقية أو الصوت البشرى المصاحب كناحية تصويرية وفي الاستديوهات الكبيرة وأكاديميات الفنون مكتبات موسيقية ضخمة تحمل كل أنواع الروشتات للحالات الدرامية في الفنون التعبيرية والمتنوعة من ناحية الشدة وطابع الصوت فتخلق عن طريق أذن المشاهد المساحة والزمان والمكان وعلى سبيل المثال فالاستماع لآلة البيكولو يعطى الإحساس بالصباح والطيور ، وآلة الفلوت تعطى إحساس مشاهد المياه والطبيعة ، وآلة الباسون تعبر عن العجوز البخيل والحيوانات الضخمة ، وآلة السكسافون تعطى الإحساس بالملاهى والكازينوهات ، والأكرديون ترتبط نغماته بالموانىء ، وآلة الهارب تعطى إحساس المطر والسيول ، ويعطى الكمان أحاسيس الحب والعاطفة والحنان كما تعطى الفيولا العواطف الحارة الجياشة ويعطى الكنترباص المشاهد البوليسية والمطاردات وغير ذلك من الارتباطات التصويرية بطابع الآلات كما أن الصوت البشرى وصورة الكوراليه المتعددة له من الإمكانات الضخمة في مجال التصوير الموسيقى . وقد قام أحد الموسيقيين المعاصرين ويدعى أوهانا – أسبانى الأصل بعمل موسيقى كبير بعنوان (صيحات) جمع فيه كل أبحاثه الطويلة عن إمكانات الصوت البشرى واستخداماته التعبيرية .

رابعا : الهـــارمونى :

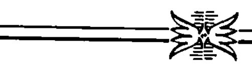
وهو التناسق بين تعدد الطبقات الموسيقية غير المتوازية أو المأخوذة من اللحن الأساسى ووجود أكثر من صوت موسيقى يربطهم انسجام عام . وهو غير مستعمل في الموسيقى الشرقية التى تعتمد على الخط البسيط والخطوط المتوازية ، وبالطبع فأسلوب الهارمونى يعطى ثراء وتعددا للاستخدامات التعبيرية والتصويرية .

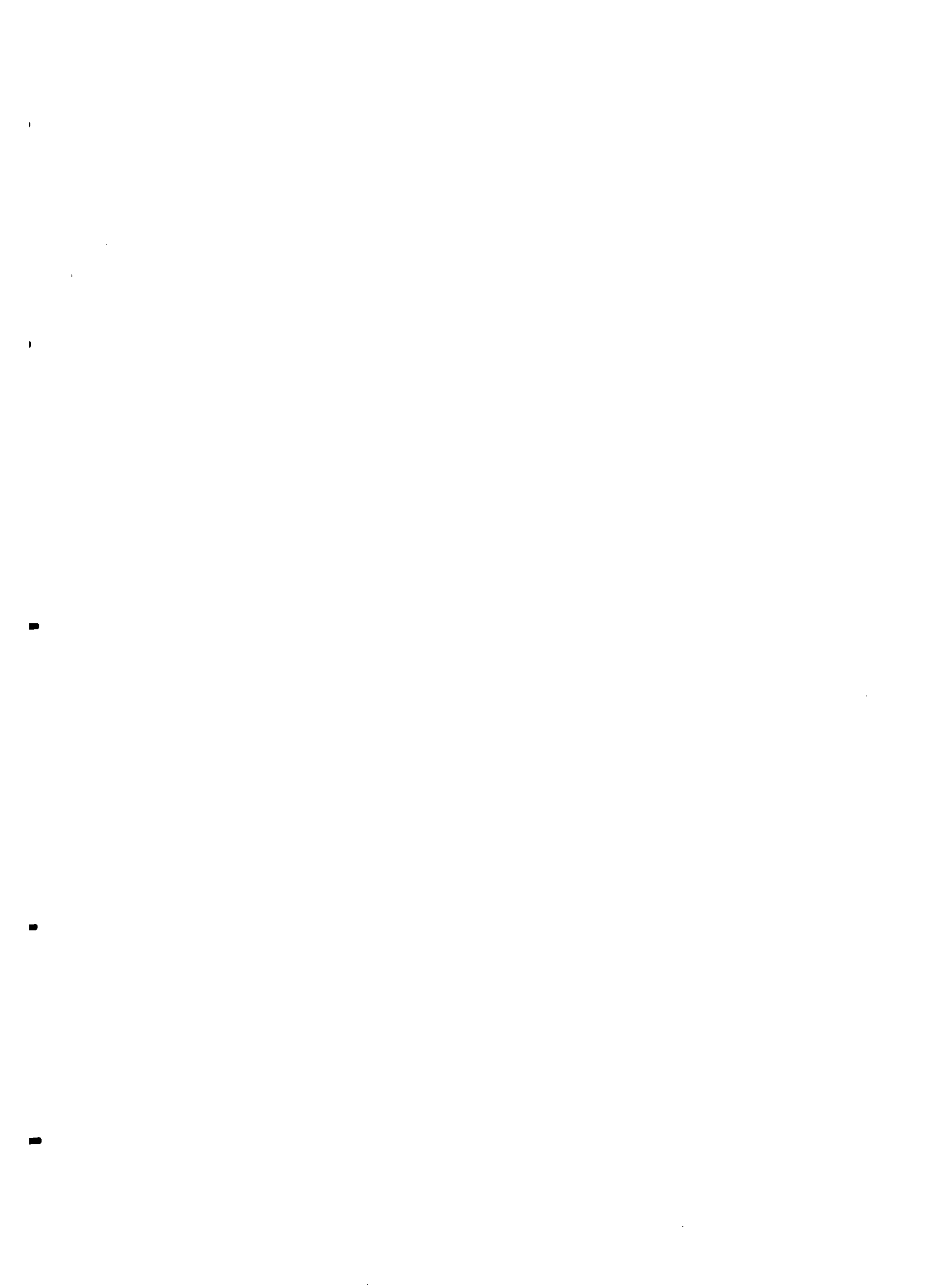
المؤثرات الصوتية :

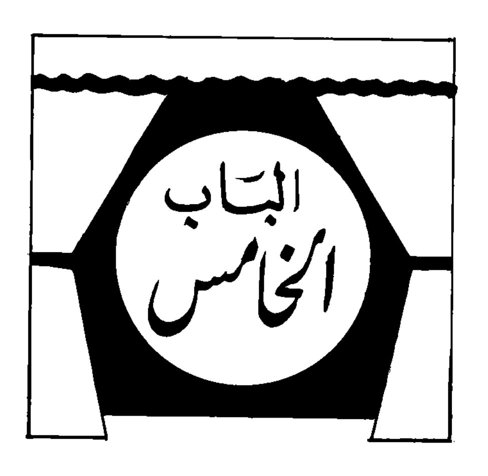
وهو التطابق الصوتى للأحداث الجارية المرئية كإيقاع الخطوات ووصد

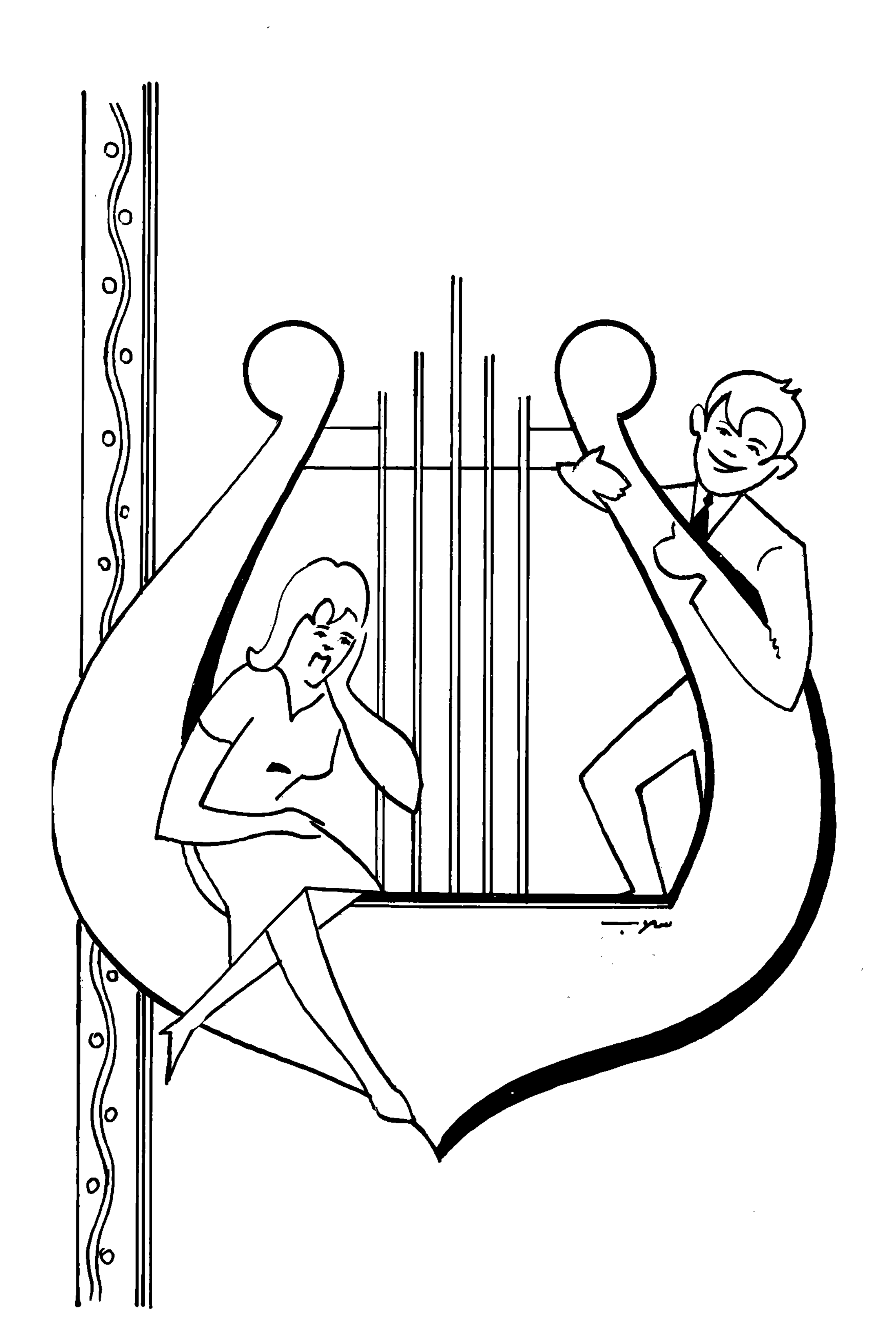
الأبواب وأصوات الريح والرعد . وأحيانا تعطى المبالغة الصوتية آثارا هامة خاصة في المواقف الضاحكة وبعض أنواع التمثيل الصامت (البانتوميم).

وأخيرا فقد كان التصوير الموسيقى يصاحب المرئيات في شكل مرتجل عن طريق بيانو مجاور لخشبة المسرح أو تحت شاشة العرض وبحسب مهارات العازف يحاول متابعة إيقاع المرئيات وحسب المناسبة الدرامية للحدث . وفي هذه العصور الأولية كان التصوير الموسيقى عنصرا لا يمكن الاستغناء عنه ، ولكن مصاحبته للأحداث لم تكن مدروسة ، وكما كان يقال إنها فقط عملية تخليص المتفرج من ثقل الصمت ، أما المفهوم الحديث للتصوير الموسيقى أنه مع الحدث المرئى يكون كلاً متكاملاً لما يراد توصيله للمتفرج عن طريق استيعابه السمعى والبصرى معا .






الباب
الخامس





التذوق الموسيقي

للاستاذ لطفي السيد

إن كلمة تذوق تحمل معنى التوصل لشيء عن طريق الحس مع عملية تقويم وربط أشياء أخرى به يحدث نتيجة عنها الإحساس بالجمال الذى الذى يحتويه العمل الفنى أو أى شيء نتوصل إليه عن طريق الحس ومن هنا نلمس أهمية التذوق الموسيقى ، فإنه بالنسبة للشخص العادى نجده يتعجب من فكرة أخذ دراسة منظمة للتوصل لهذا التذوق الفنى ، أما بالنسبة للأغلبية يرجع تذوق الموسيقى إلى الاستعداد الفطرى الموجود لدى كل شخص وهذا حقيقى بالنسبة لبعض أنواع الموسيقى والتى يميزها عناصر يمكن التوصل إليها عن طريق الحس فقط وذلك مثل الموسيقى الخفيفة والشعبية والأغانى فقط على اللحن والإيقاع وهما العنصران اللذان يمكن التوصل إليهما عن طريق الإحساس السمعى بل إن هناك عناصر عديدة يجب أن يلم بها الشخص المثقف والذى يعمل في مجال الفنون التعبيرية حتى يمكن عند سماعه للقطعة الموسيقية وبإدراكه لمختلف هذه العناصر الفنية العميقة أن يتذوق هذا النوع من العمل الفنى أى أن التذوق للموسيقى الرفيعة يحتاج إلى استماع واع فيه استخدام للحاسة السمعية بكل طاقتها مع ربطها بمعلومات عديدة دونها لا يحدث التذوق الكامل ومن العناصر الهامة التى يجب أن يلم بها كل شخص في هذا المجال معرفة الصيغ الموسيقية التى يتبعها مختلف الموسيقيين في مختلف العصور والتعرف على أنواع التأليف المختلفة وكذا خصائص كل منها والتعرف على العصور الموسيقية المختلفة وممثلى كل منها وأهم ما تركوا من تراث موسيقى ، كل ذلك بجانب الهدف الأساسى وهو اكتساب الخبرة عن طريق الاستماع للتعود على سماع هذا النوع من الموسيقى الرفيعة ولتكوين حصيلة من المعرفة عن العديد من هذه المؤلفات .

أولا : الصيغ الموسيقية :

وهى خطة البناء الفنى للموسيقى ويلاحظ أن موسيقى العصر الواحد يربطهم استخدام صيغة معينة وبشكل متقارب مما يكسب موسيقى العصر الواحد خاصية أو بعض الخواص المميزة .

١) صيغة وحيدة الجزء :

وهى من جزء واحد لايميزها وجود أقسام متضادة كبعض الصيغ ، واستعملت للحركات الأولى في بعض مؤلفات عصر الباروك – وكقطعة تمهد لمجموعة قطع أخرى من نوع المتتابعات الموسيقية .

٢) الصيغة الثنائية :

وتوجد في المتتابعات والمقدمات والحركات الثابتة من السيمفونى والكونشرتو والسوناتا وتكون من قسمين يختلفان من حيث الطابع ويتضاد القسم الثانى مع القسم الأول من حيث الموضوع الموسيقى والمقام .

٣) الصيغة الثلاثية :

وتوجد في الحركة الثالثة في مؤلفات العصر الكلاسيكى والغالبية في الحركة الثالثة في العصر الرومانتيكى بالتأليف السيمفونى والكونشرتو والسوناتا وموسيقى الحجرة بأنواعها وتتكون من ثلاثة أقسام يختلف عن الثنائية بتكرار القسم الأول مرة ثانية .

٤) الصيغة الدائرية :

وتوجد في كثير من مؤلفات عصر النهضة والباروك وفي الحركة الأخيرة من مؤلفات العصر الكلاسيكى والرومانتيكى وتتميز بفكرة موسيقية تتكرر العديد من المرات ولكن يتخلل هذا التكرار أفكار موسيقية متناقضة ولكن الفكرة الأساسية دائما في مقام واحد متناقضة مع الأفكار الأخرى .

٥) **صيغة السوناتا :**

وهى أهم الصيغ الموسيقية وأعمقها وهى ركن الزاوية في مؤلفات العصر الكلاسيكى واستمرت أيضا في العصر الرومانتيكى والحديث وتنقسم هذه الصيغة ثلاثة أقسام أساسية :

أ) قسم العرض : وتعرض فيه الأفكار في موضوعين أساسيين متناقضين ينتهى بجزء للختام .

ب) قسم التفاعل والتنمية : وهو ذروة العبقرية للمؤلف ويتميز التفاعل فيه بالحركة ولكن في مقام واحد وخاتمة أطول .

٦) **صيغة التلوين :**

وتوجد بكثرة في عصر الباروك والكلاسيكى والرومانتيكى والحديث وتعتمد على استخدام فكرة موسيقية واحدة عدة مرات ولكن كل مرة بشكل مبتكر .

٧) **صيغة الفيوجا :**

وهى من أهم صيغ عصر الباورك وتعتمد على فكرة واحدة بآلة واحدة ومع نهايتها تسمع بطبقة مختلفة بصوت آخر أو آلة أخرى ثم آلة أخرى وهكذا على أن يستمر الصوت السابق يؤدى نفس اللحن ولكن كتصوير مصاحب .

ثانيا : أهم أنواع التأليف الموسيقى الغربى :

١) **السيمفونية** : مؤلف كبير يعزف بأركسترا كاملة بدأ من نهاية عصر الباروك ولكن تم وضع الشكل الأساسى مع بداية الكلاسيكية على يدى جوزيف هايدن وموتسرت ثم استمر في الازدهار حتى عصرنا الحديث ، وتتكون عادة السيمفونية من ٤ حركات قد تقل إلى ٣ وقد تزيد إلى ٥ وذلك نادرا .

أ) الحركة الأولى : سريعة ونشطة وغالبا من صيغة سوناتا .

ب) الحركة الثانية : بطيئة لحنيا بطابع حزين وصيغتها غير ثابتة سوناتا أو ثنائية أو ثلاثية أو تلوين .

ج) الحركة الثالثة : طابع خفيف من رقصتين ثم إعادة للأولى وهى رقصات ذات تمبو ثلاثى كالفالس وصيغتهما ثنائية أو ثلاثية .

د) الحركة الرابعة : وطابعها سريع للختام القوى وقد تكون من صيغ السوناتا أو التلوين أو الدائرية .

٢) **الكونشرتو** : وهى من كلمة كونشيتا تو بمعنى حديث أو حوار وهى فعلا حوار بين قوتين متعادلتين من حيث القوة ، العازف المنفرد وهوفي مستوى رفيع للغاية وبين مجموعة الأوركسترا السيمفونى وبتبادل العزف بين القوتين يكون الكونشرتو ، وقد وجد من عصر الباروك وإن لم يختص بشكل ثابت إلا في العصر الكلاسيكى ويتكون من ٣ حركات يزيد أحيانا إلى ٤ كما في مؤلفات برامز وقد تقل إلى حركتين كما في مؤلفات ليست .

أ) الحركة الأولى في صيغة السوناتا وتختلف عن السيمفونى في التقسيم التالى .

ب) عرض خاص بالأوركسترا لعرض الموضوعين من مقام الأساسى ثم تكرار موضوعى العرض بالآلة المنفردة مع مساندة خفيفة بأوركسترا ، ثم تفاعل قوى بين المنفرد والأوركسترا ثم إعادة عرض يلى نهاية الموضوع الثانى قسم للإرشجالات يؤديه العازف المنفرد ثم ختام بالأوركسترا .

ب) الحركة الثانية : طابع لحنى بطىء بالحوار بين الفردى والأوركسترا في صيغة ثنائية أو ثلاثية أو تلوين .

ج) الحركة الثالثة : سريعة نشطة بالتبادل الحوارى تتبع الصيغة الدائرية وأحيانا التلوين أو الثلاثية .

٣ - **السوناتا** : ومعناها مؤلف للعزف بخلاف مؤلف الغناء والذى يدعى كانتاتا وهى متفقة تماما مع خصائص السيمفونية إلا أن السوناتا خاصة بآلة واحدة والثانية خاصة بالأوركسترا .

٤ - **المقدمة** : وهى قطعة تقدم لمؤلف كبير إلا أن هناك عدداً كبيراً من القطع المستقلة بذاتها .

٥) **الأوبرا** : ويجمع بين فن الموسيقى والأدب والتمثيل والفن التشكيلى وفن البالية وهى دراما موسيقية تبدأ بمقدمة ثم تنقسم إلى ٣ أو ٤ فصول وفيها الإلقاء المنغم لكلمات الدراما وفيها الغناء المفرد والثنائى والجماعى والكورالى والإلقاء الإنشادى وبدأت مع عصر الباروك بإيطاليا حوالى سنة ١٦٠٠ م ثم بدأت بعد ٥٠ عاما في فرنسا وألمانيا وإنجلترا .

٦) **الأوبريت** : وهى رواية تمثيلية تدخل الموسيقى فيها للتنويع لمقدمات أو فواصل مع بعض الأغانى وأحيانا بعض الحوار المنغم داخل الرواية الغير منغمة .

٧) **موسيقى الحجرة** : ومنها الرباعيات والثلاثيات والخماسيات والسباعيات والثمانيات وأشهرها الرباعى الوترى وهى سوناتا تختلف فقط في عدد الآلات المستعملة وتتكون من حركتين أو ثلاث أو أربع .

ثالثا : لمحات تاريخية :

١) من سنة ٢٠٠ م إلى سنة ٨٠٠ م واللون الموسيقى في هذه الفترة ما يسمى بالمينودى وهو اللحن البسيط وهو غنائى لااستعمال فيه للآلات وأهم أعلامه البابا جريجورى وكبالت ومحاولاتهما للتدوين الموسيقى .

) العصور الوسطى من سنة ٨٠٠ إلى سنة ١٥٠٠ م ويسمى اللون الموسيقى في هذه الفترة بالبولوفونى ويجمع أكثر من درجة لنفس اللحن في تركيب بسيط أو متواز أوحد وأهم أعلامه ليوفينوس وبيروكينوس وجيوم دى ماشو وفرنشسكو لانديني كما بدأ فيه التدوين على ٤ خطوط للإيطالى جويدو دارتزو كما بدأ وضع الإيقاع للكولونى فرنكو.

) عصر النهضة من سنة ١٥٠٠ م إلى سنة ١٦٠٠ م ويستمر فيه اللون البولوفونى وبدأت فيه الصيغ الثلاثية والدائرية وأهم أعلامه جوسكان دى برى .

) عصر الباروك من سنة ١٦٠٠ م إلى سنة ١٧٥٠ م ويستمر فيه اللون البولوفونى بالإضافة لنشأة الهيموفونى وفيه لا يشدنا صوت معين فهو صوت موسيقى هام مصاحب بعدد من الأصوات في انسجام رأسي وأهم الصيغ وحيدة الجزة والثنائية والثلاثية والدائرية والتلوين والفيوجا كما وجد التأليف الغنائى في القداديس بلا تمثيل كما وجد بعض التأليف الآلى للأرغن في بعض المتتابعات والمقدمات والكنشرتو بلا ملامح ثابتة كما وجدت الأوبرا على شكل درامات إغريقية بدأت في إيطاليا وأهم أعلامها فونت فردى ، ولولى وأهم أعلام هذا العصر بالاسترينا وباخ وهاندل وسكارلاتى ولولى ورامو ومونت فردى .

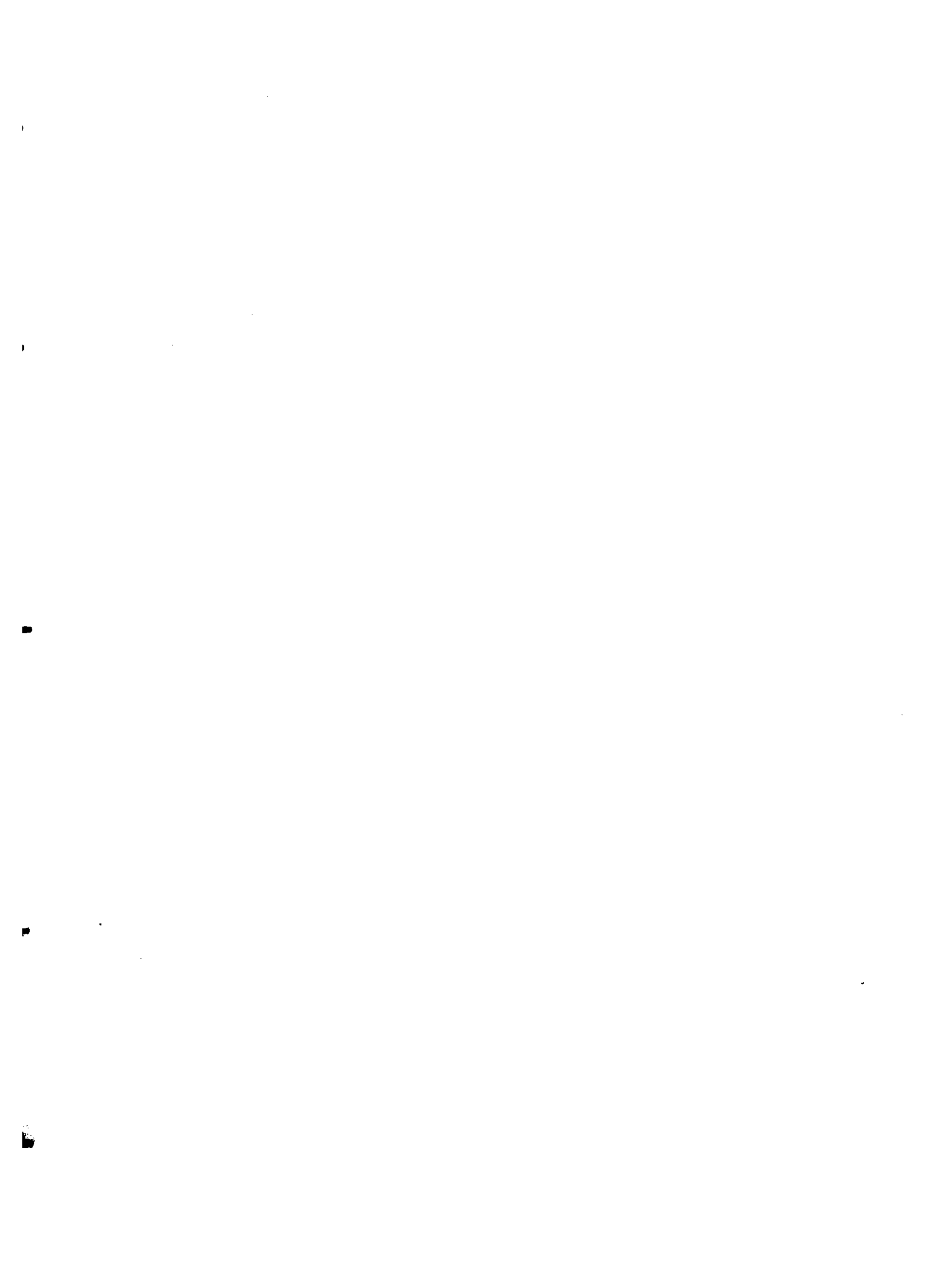
) العصر الكلاسيكى من سنة ١٧٧٠ – سنة ١٩٠٠ م ويستمر فيه اللون البولوفونى قليلا مع وضوح اللون الهيموفونى مع اهتمام بالشكل والنظام والتوازن والتماسك بشكل عظيم مع سيطرة الوتريات على الآلات المستخدمة وازدهرت فيها صيغ السوناتا والثلاثية والتلوين والدائرية وكثرت المؤلفات السيمفونية والكونشرتو الكلاسيكى وتكونت الأوركسترا بشكلها الثابت الحالى كما ازدهرت الأوبرا بعد ٥٠ عاما من نشأتها في إيطاليا على يد مونسرت في ألمانيا وعلى يد

جلوك في فرنسا وأهم أعلام هذا العصر هايدن وموتسرت وجلوك وبيتهوفن في مؤلفاته الأولى .

٦) العصر الرومانتيكى من بداية ١٩٠٠ واللون الهيموفونى هو اللون الوحيد مع بروز الخيال والانطلاق والتعبير العاطفى أما بالنسبة للصيغ فقلت السوناتا في السيمفونى ووجدت الثلاثية والدائرية والتلوين مع سيطرة آلات النفخ وخاصة النحاسية على الآلات المستخدمة وازدهر البيانو وظهر القصيد السيمفونى والسيمفونية الوصفية وظهرت الباليهات كما ازدهرت الأوبرا فخرجت ثانهويزر والهولندى الطائر وسيجفريد وبارسيفال وكارمن وفاوست للشاعر جوته ، ومن أهم أعلام الأوبرا في هذا العصر فاجز وفردى وبرليوز وبوتشينى دبيزيه وجونو أما أهم موسيقيي هذا العصر مندلسون وبيتهـــوفن وشوبرت وشوبان وشومان وتشايكوفسكى وديفورجاك وليست وبرافر وبوتشينى ورمسكى كورساكوف وفاجز وفردى وجونو وبيزيه وبوكنر ورتشارد شستراوى وبرليوز .

٧) العصر الحديث : وظهرت فيها ألوان موسيقية بعضها هدم الطرق المضادة لأداء الآلات بطرق غير معتادة ومخالفة لطبيعة هذه الآلات وصرف النظر عن الإيقاع شأن المدارس الفنية الحديثة وأهم هذه المدارس التأثيرية ومن أعلامها ديبوس ورافيل وديفاليا والمدرسة التعبيرية وأهم أعلامها سترافنسكى وشويبرخ والبن برج وبروكوفيفا .

وبعد فبعد هذا الاستعراض هناك ملاحظة هامة لكل مخرج في مجال الفنون التعبيرية عند ربط الموسيقى بعمله خاصة عند اختيار الموسيقى ألا تغرق الإحساس السمعى بانبهارها بشكل يعرقل الإحساس البصرى بل لابد أن يكون ما يسمع وما يرى شيئا متجانسا عضويا لتكوين شىء سمعى وبصرى كلى متكامل .





حيث إن التمثيل فن مركب ، بمعنى أنه يتكون من عدة فنون تتداخل وتتكامل مع بعضها لتطمس في النهاية التمثيلية الإذاعية المطلوبة ، التى هى محصلة فن التأليف الإذاعى ، فن التمثيل الإذاعى ، فن الموسيقى التصويرية ، فن المؤثرات الصوتية ، فن الإخراج الإذاعى . . هذا إلى جانب فنون أخرى كالتسجيل والمونتاج . . الخ .

والإذاعة مجال من مجالات التعبير ولكنه مجال صعب لأنه يعتمد على الصوت فقط بعكس المجالات الأخرى كالمسرح والتليفزيون والسينما فإنها تعتمد على الصوت والصورة معا ، وبالطبع ما يتبع الصورة من مناظر وديكورات وملابس وإكسسوار ومكياج له أثره الكبير في إعطاء إطار أفضل وأكثر وضوحاً وتحديدا للعمل الفنى .

وسنتحدث فيما يأتى عن الخطوات التى تمر فيها التمثيلية الإذاعية منذ أن كانت مجرد فكرة تدور في ذهن المؤلف إلى أن تصل في صورتها النهائية إلى أذن المستمع .

أولا : التأليف الإذاعى :

على المؤلف الإذاعى تأليف تمثيليته الإذاعية مظهرا في الحوار البعد الزمانى والمكانى للتمثيلية ، وذلك لأن المستمع يكون صورة خيالية عن أحداثها ، فلابد للمؤلف من أن يجعل ما يجرى على ألسنة الممثلين من حوار ، يحتوى على ما يستدل منه على وصف للمكان أو ما يستدل منه على زمان وقوع أحداثها .

وهناك أنواع من التمثيليات الإذاعية منها ما يأتى :ـ

١ ـ التمثيلية العادية : وقد تكون مدتها ربع ساعة أو نصف ساعة .

٢ ـ تمثيلية السهرة : وقد تكون مدتها حوالى ساعتين .

٣ ـ المسلسلات : أ) الخماسية : التى تذاع على خمسة أيام بمعدل كل يوم حلقة .

ب) السداسية : التى تذاع على ستة أيام بمعدل كل يوم حلقة .

جـ) السباعية : وهى التى تذاع على سبعة أيام .

د) الشهرية : وهى التى تذاع على مدى شهر كامل وتتكون من حوالى ثلاثين حلقة .

وفي جميع هذه الأنواع من التمثيليات يقسم المؤلف التمثيلية إلى مسامع (أجزاء) بين كل مسمع وآخر نقلة ، قد تكون من مكان إلى مكان آخر ، وقد تكون من مجموعة من الناس إلى مجموعة أخرى . وعليه أن يعالج فكرة معينة وينتهى منها إذا كانت التمثيلية تمثيلية عادية أو تمثيلية سهرة ، أما في المسلسلات فعليه أن ينهى فكرته في المدة الزمنية المحددة لها . ويشترط في المسلسلات أن تكون الوقفة الأخيرة لها (نهاية الحلقة) مثيرة لتدفع المستمع لمتابعتها في الأيام التاليه ليتعرف على ما سيجرى فيها من أحداث .

ثانيا : الإخراج الإذاعى :

يتسلم المخرج نص التمثيلية ويدرسه ليتعرف على النواحى الآتية :

١ ـ مكان أو أمكنة أحداث التمثيلية .

٢ ـ زمان وقوع هذه الأحداث ، هل هى تمثيلية حديثة أم تتناول مجتمعا قديما أو أحداثا حدثت في الأزمنة الماضية ؟

٣ ـ نوع الموسيقى التصويرية التى سيستخدمها وأوقات استخدامها فمثلا في التمثيلية التى تدور أحداثها في الريف تحتاج إلى نوع من الموسيقى التصويرية التى تستخدم الآلات الموسيقية المعروفة في الريف كالناى مثلا ، في حين أن تمثيلية أخرى تحتم استخدام الموسيقى الكلاسيكية . وهذا سيترتب عليه إما أن ينتقى المخرج المقاطع الموسيقية التى سيستخدمها ويحدد مكان كل منها أو عليه أن يلجأ إلى أحد المؤلفين الموسيقيين ويدرس معه الجو الذى تدور فيه أحداث التمثيلية ليؤلف لها في الأماكن التى يتفقون عليها موسيقى مؤلفة ، وربما حدث هذا بالنسبة لافتتاحية الحلقات .

٤ ـ المؤثرات الصوتية : التى سيستخدمها لتوحى إلى المستمع بصدق البيئة التى تدور فيها أحداث التمثيلية . وهذه تتطلب دقة تامة في انتقائها إذ ما يصلح لأن يصور أو ما يصلح لأن يوحى للمستمع بالريف في الفجر وبداية اليوم يختلف تماما عما يوحى للمستمع بالريف في الليل . ولنوضح هذه النقطة أكثر نقول إن صوت غلق باب شقة حديثة في المدينة يختلف عن صوت غلق باب معتقل أو سجن ، ولا يمكن أن يحل واحد منهما محل الآخر .

٥ ـ دراسة الشخصيات التى ستتقاسم أحداث التمثيلية وسمات ومواصفات كل منها وتصور أحسن من يؤدى هذه الشخصيات من الممثلين

٦ ـ ومما هو جدير بالذكر أن كل هذا يقوم به المخرج وحده ثم تأتى الخطوة التالية ، ألا وهي توزيع الأدوار على الممثلين والممثلات.

٧ ـ ثم يقرأ الممثلون أدوارهم من النص بحضور المخرج ومساعديه في حجرة البروفات وهى حجرة ملحقة بالاستديو الإذاعى يجلس

الممثلون فيها حول مائدة ، ويصحح المخرج أخطاء الممثلين اللغوية وأخطاءهم في النطق واللهجة ويحدد معهم مكان الوقوف ويعرفهم أنه سيستخدم موسيقى تصويرية أو مؤثرات صوتية في هذه الوقفة أم لا .

٨ – ينتقل العاملون في التمثيلية بعد البروفة إلى الأستديو للتسجيل ، ويقف الممثلون لعمل اختبار (تست) بأن يقرأ جملة من دوره أمام الميكرفون ، وعلى أثر ذلك يحدد مهندس الصوت أين يقف والبعد الذى يجب أن يكون عليه من الميكرفون .

٩ – يبدأ بعد ذلك تسجيل التمثيلية على شريط ويعمل لها المونتاج اللازم حيث يعيد الممثلون فقرات من أدوارهم إذا كان التسجيل غير صالح

١٠– لابد أن يكون المخرج متصورا مكان وزمان التمثيلية ويعمل على تجسيد ذلك بمختلف الوسائل المتاحة له ، وهنا نجد أن مسلسلة إذاعية ناجحة جدا ولكن عندما تعمل فيلما سينمائيا يكون حظها من النجاح أقل وقد يكون الفيلم فاشلا تماما ، والسبب في ذلك أن مخرج السينما حينما حدد كل شيء للمتفرج من مناظر وملابس وديكورات وربما ألوان كان هذا التحديد أقل من تصور المستمعين بالنسبة للتمثيلية الإذاعية .

ثالثا : التمثيل الإذاعى :

يختلف التمثيل الإذاعى عن التمثيل المسرحى أو التلفيزيونى والسينمائى ، فالممثل الإذاعى لابد أن يراعى كالتمثيل في باقي المجالات حسن التعبير وسلامة الإلقاء وتجسيد الانفعالات وإظهار الأحاسيس ووضوح سمات الشخصية وملامحها ، كل هذا بطريق الصوت فقط ، ولكنه إلى جانب ذلك لابد أن يكون عارفا بأسرار ومقتضيات التمثيل أمام الميكرفون ، فيعرف على سبيل المثال أنه حينما يكون الصوت أو الحوار يدور بين شخصين

أحدهما قريب والآخر بعيد ، فعلى البعيد أن يدير وجهه للميكرفون وهو يتكلم أو ينادى ، وهناك حجرة ملحقة بالاستديو تظهر صدى الصوت آليا (كمن ينادى في حجرة مغلقة فيردد من الحجرة صدى للصوت) .

وعلى جميع الممثلين مراعاة الهدوء التام أثناء التسجيل وتقليب الأوراق بطريقة معينة لا يظهر معها صوت قرقعة الورق وأن يراعى ألا يتكلم أو يبدأ في تمثيل دوره إلا إذا أضيئت اللمبة الحمراء الصغيرة التى أمام الميكرفون

وإنه لمن الأساسيات التى يجب مراعاتها أن يمثل الدور من خلال تصوره لمكان وزمان بيئة التمثيلية ، وعلى هدى أحداثها فيتصور أنه يمشى ويدور وأن كلامه ليس قراءة من الورقة وإنما عليه أن يظهر أنه رد تلقائى على ما يوجه إليه من كلام من شخص أمامه ليكون وكأنه واقع .

المراحل التى يمر فيها التمثيل الإذاعى :

١ ـ قراءة دوره من النص وعمل الفواصل والوقفات التى سيلتزم بها .

٢ ـ تصحيح أو تشكيل دوره ومعرفة نطقه واللهجة التى سيمثل بها .

٣ ـ فهم الإطار العام الذى تدور فيه أحداث التمثيلية ومعرفة تطور الأحداث فيها .

٤ ـ تحديد سمات ومواصفات الشخصية التى سيقوم بتمثيلها ومعرفة مراحل تطورها .

٥ ـ معرفة المشاعر والأحاسيس والانفعالات التى سيظهرها في كل مرحلة من مراحل تطور الشخصية التى سيقوم بتمثيلها .

٦ ـ أن يعيش في دوره فقط أثناء تسجيل التمثيلية وعدم انشغاله بأى شيء سوى دوره .

٧ – ألا تطغى انفعالاته بحيث تطمس الإلقاء السليم لدوره لأن الكلمة التى ينطقهـــا ولا تصل سليمـــة لأذن المستمع لا يمكن للمستمع معرفتها أو استرجاعها .

التأليف الموسيقى للتمثيلية :

مما لا شك فيه أن الموسيقى التصويرية المؤلفة خصيصا لتمثيلية ما ، خير من استخدام موسيقى كلاسيكية خاصة وإذا كان الموسيقى الذى سيقوم بعملية التأليف دارسا التمثيلية دراسة عميقة وعارفا أماكن إذاعة الجمل الموسيقية لأنه يؤلف الموسيقى التى ستساعد على إظهار انفعالات الشخصية ، أو يساعد على إظهار جو الحوار إذا كانت الموسيقى خلفية لحوار معين ، وبعد تأليف الجمل الموسيقية لكل وقفة أو لكل حوار سيصاحبه تسجل على شريط بالترتيب ويكون هذا الشريط مع المخرج لاستخدامه عند تسجيل التمثيلية .

أما إذا كانت الموسيقى غير مؤلفة ، فهذا يستدعى أن يستمع المخرج إلى الأنواع المختلفة من الموسيقى يوميا (وهذا ما يجب على كل مخرج إذاعى) لتتكون عنده الخبرة في استخدامها بعد تذوقها .



الفنون الشعبية

للاستاذ محمد الخولي

مما لا شك فيه أن الفنون الشعبية لها تاريخها كبقية الفنون المسرحية فقد بدأت الفنون الشعبية منذ قديم حيث بدأت الشعوب والأمم تمارس تقاليد وعادات معينة وصارت هذه لها تأثيرها في حياتهم . . فمثلا نرى أن الشعوب منذ بدأت تمارس هذه التقاليد في حياتها التزمت في هذا بعادات يمكننا القول بأنها ثابتة وأخـــذت تنتقل من جيل لجيل آخـــر في حياة الأمة الواحدة . . وصاركل جيل يحاول الحفاظ على تراث من سبقوه في كل مجال حتى التقاليد والعادات ومن هنا تولدت الفنون الشعبية . . وبهذا أصبح لكل شعب لونه الخاص به وأصبح كذلك يعمل للحفاظ على هذا اللون المميز له بين بقية الشعوب .

ونرى هذا واضحا جليا إذا تناولنا بعض التقاليد الواحدة وكيفية ممارستها في شعوب مختلفة . . فمثلا من تقاليد الشعوب بعض المناسبات التى تتاح لهم الفرصة للتعبير فيها عن فرحتهم . . ولنأخذ مثلا مناسبة الزواج عند أغلب الشعوب . . فنجد أن لكل شعب طريقته الخاصة للتعبير عن فرحته بهذه المناسبة ببعض الألعاب الشعبية أو الرقصات المعبرة . . ونجد أن كل جيل قد توارثها عمن سبقه من أجيال – فهى ثابته دائما شكلا ومضونا . . ومن ناحية أخرى فإذا أرادت أمة من الأمم أن تتخاطب مع غيرها بلغة الفنون فإن أول ما تتخاطب به هو فنها وتراثها – الفن الشعبى – لا سيما إذا كان هذا الفن له تاريخه وله عراقته أيضا . . وإذا أرادت أمة أن تتفاخر أو تتباهى بفنها القديم وفنونها الشعبية . . فقد تضيف إلى تلك

الفنون بعض اللمسات التى تضمن لها إظهارها بشكل أكثر وضوحا وأكثر تناسقا وجمالا وقد تضيف عليها من روح العصر ما يسمح بتطويرها فنيا فقط مع الحفاظ على جوهرها وروحها الفنية .

وفي عصرنا هذا تقام بعض المهرجانات العالمية والدولية للفنون الشعبية وتتسابق الأمم في إظهار فنونها بما يحكى للعالم أجمع عن هذه الأمم وتقاليدها وعاداتها ومدى حضاراتها القديمة والحديثة وعن تطورها وتقدمها .

وكيف ننتقل بالفنون الشعبية من واقعها إلى المسرحة ؟ .

إذا أردنا أن ننتقل بالفنون الشعبية من واقعها لكى تقدم لجماهير المشاهدين على المسرح بشكل واضح وأكثر جمالا وأكثر تعبيرا فلا بد لنا من القيام بعدة زيارات للمكان الحافل بالتراث والفن الشعبى وحضور أكثر من مناسبة حتى يمكننا التعرف جيدا على اللون المميز لهذا المكان وإذا أردنا لعملنا هذا ضمان النجاح فلا بد لنا من الاستعانة بالتسجيل صوتا وصورة لهذه الفنون وهى تؤدى بطبيعتها حتى نستفيد بعد ذلك من الدراسة والتفهم والإدراك التام لحقيقة الشكل والموضوع الذى نريد الانتقال به إلى المسرح .

الفنون الشعبية تقدم على المسرح .

وبعد الدراسة المستفيضة للون الفنون الشعبية الذى حصلنا عليه من زياراتنا لبعض الأماكن والمناطق . . فيمكننا إدخال بعض التطويرات الفنية على هذه الفنون بما يحفظ لها جوهرها ومضمونها حركيا وتعبيريا وموضوعيا وحتى نضع هذه الفنون في قالب مسرحى فلا بد لنا من دراسة كيفية الأداء وتعبير الأفراد المصاحب لأدائهم . . وكذلك العدد الذى يمكننا العمل عليه والعناصر المشتركة من الأفراد وطبيعة العمل خلال الأداء . . ثم نتناول الخطوات المؤداة ووضعها في قالب مسرحى تتناسب مع العدد ومساحة وعمق المسرح – وكذلك التشكيلات التى ستضفى على العمل لونا من الروعة والجمال .

ولا يخفى عن بالنا أنه يجب علينا مراعاة أن تكون الخطوة بعد تطويرها متناسبة ومتفقة تماما مع المعنى الذى من أجله أديت . .وما أروع أن تؤدى الفنون الشعبية بعد نقلها إلى المسرح بموسيقى مصاحبة أو تصويرية وهناك مدرستان بهذا الصدد – فمدرسة ترى أن توضع الخطوات أولا ثم تليها الموسيقى بعد ذلك . . وهذه الطريقة سهلة وميسورة في هذا المجال إذا توفر لدينا من هو على خبرة ودراية تامة بفن تأليف الموسيقى أو توزيعها أو صياغتها من جديد أما المدرسة الأخرى فترى أن نأخذ مثلا الموسيقى المصاحبة لهذا اللون من الفنون الشعبية كما هى من الواقع – ثم نعمل على تطويرها وتوزيعها من جديد بما يتفق والحفاظ على السمة الغالبة عليها من قبل . . وبعد وضع الموسيقى في قالبها الجديد نقوم بتصميم الخطوات عليها – وتوضع بحيث تكون مناسبة تماما مع الجمل الموسيقية ولا يغيب عنا في هذا المحافظة على روح الخطوة كما ذكرنا من قبل حتى نضمن لها إيضاح ترجمة معناها . .

أما التشكيلات في الفنون الشعبية على المسرح فهى تلك الجماعات المؤدية للخطوات وطريقة تحركها على المسرح وامتزاجها للبدء من جديد في تكوين جماعات أخرى ربما أكثر أو أقل عددا .

والتحرك على خشبة المسرح بعدة أشكال يضمن لنا عرض اللوحات من الفنون الشعبية بشكل أكثر وضوحا للجماهير .

وإذا كنا بصدد نقل بعض لوحات الفنون الشعبية من واقعها إلى المسرح فلا بد لنا من استخدام طاقات الشباب لهذا الغرض فيكون اختيارنا للأفراد مبنيا على أساس اللياقة البدنية السليمة والأذن الموسيقية ونراعى تناسب أطوالهم وأحجامهم ونكون بصدد إعدادهم لهذا العمل وتدريبهم على التحرك بالخفة والرشاقة والمرونة التى تتطلبها الحركة ثم بعد هذا يأتى تدريبهم على الخطوات الموضوعة والتشكيلات وكيفية الأداء السليم وكيفية استخدام الأدوات .

ولا بد لنا من إخراج اللوحة بصورة مسرحية مناسبة من استخدام بعض الديكور واللوحات الخلفية المعبرة عن المناسبة والموضوع ولا بد في هذا أن تتفق مع نوع وألوان الملابس المستخدمة التى يراعى فيها أن تترجم بصدق معنى وروح اللوحة من واقعها – وكذلك الأدوات المستخدمة مع الأفراد فلا بد أن تكون لها تلك الصبغة القديمة التى مارسها بها الأولون في هذا المكان أو المنطقة – ويراعى فيها خفة الوزن وضمان الأمن والسلام (كالسيف مثلاً يصنع من الخشب الخفيف ويلون فضياً) .

وإن كانت هناك إضافات يمكن لنا إضافتها على شكل الملابس أو الأدوات فهى إضافات جديدة تتفق وروح اللوحة أولا وتتناسب مع التطوير الذى نحن بصدده .

ونأتى في النهاية إلى إخراج هذه اللوحة إلى المسرح فنيا . . فلا بد أن نضع في اعتبارنا أن هناك عدة نقاط يجب مراعاتها جيدا مع تناسبها وتناسقها كالملابس والديكور والموسيقى والتشكيلات والإدارة المسرحية وتحركها مع الأفراد على المسرح إن لزم الأمر ذلك .

وأخيرا نجد أنفسنا أمام سؤال يطرح نفسه .

هل الفنون الشعبية في حد ذاتها تعبير عن القديم أو التراث الشعبى لأية أمة فقط . ؟

والإجابة على هذا السؤال بلا .

فيمكننا أن ننقل القصص البطولية والتاريخية أو الملاحم الشعبية التى تحكى أمجاد شعب أو كفاحه – عن طريق الفنون الشعبية – وكذلك يمكننا أن نقدم الأحداث المعاصرة أو المناسبات إن كانت تسمح بذلك – إلى المسرح عن طريق الفنون الشعبية بما يدعو إلى الدعاية أو الإعلان مثلا . وبهذا نجد في النهاية أن كل أمة من الأمم وكل شعب من شعوب العالم يمكن له أن يحكى للعالم أجمع عن تراثه وعاداته وتقاليده وكذلك حضارته على مختلف الأزمان وتطوره وتقدمه وكل هذا عن طريق إحياء تراثه وفنونه الشعبية .



يمكننا القول بأن فن السمر يبدو على صورتين ، الصورة الاولى كفن قائم بذاته داخل إطار الفنون التعبيرية ، وهو بهذا تحدده ظروف خاصة بالنسبة للهدف والمناسبة ومكان الإعداد وبرنامجه ، والصورة الثانية جزء من الفنون المسرحية ويبدو على خشبة المسرح بجانب الفنون الأخرى متضمنا ما يسمى بالنمر المسرحية والتقليد والشعر النبطى وفن المنولوج والديالوج والاسكتش وغيرها .

السمر كفن قائم بذاته :

والمقصود به هو ذلك اللون من الفنون التعبيرية التى تصدر تلقائيا من الجماعات مع شيء من التنظيم وفنيات العمل حتى يخرج في صورة فنية داخل التجمعات كالمعسكرات والمخميات والرحلات والتجمعات الكشفية والرياضية وغيرها وتنظيم صورة هذا العمل هو ما يعطيها الشكل الفنى وما يجعلها وسيلة لتحقيق الأهداف الفنية والتربوية وانتقاء العناصر الفنية وتدريبها وصقلها بالإضافة للأهداف الترويحية داخل هذه التجمعات .

وعلى سبيل المثال لا الحصر فإن السمر في هذه الصورة يحقق أهدافا هامة منها عوامل بث الثقة بالأفراد عن طريق تعويدهم مواجهة الجماهير ومخاطبتها ، ولتحقيق التعارف وتوثيق الصلات والروابط وتجديد النشاط وبث روح المرح وإزالة الكلفة وإشاعة البساطة في العلاقات مع إبراز دور التعاون وتنمية الشخصية الذاتية للفرد وشغل أوقات الفراغ بطريقة بناءة فيها الممارسة الفعلية لعديد من الهوايات داخل إطار السمر ، هذا بالاضافة لتقوية روح الجماعة وتوثيق الروابط بينها .

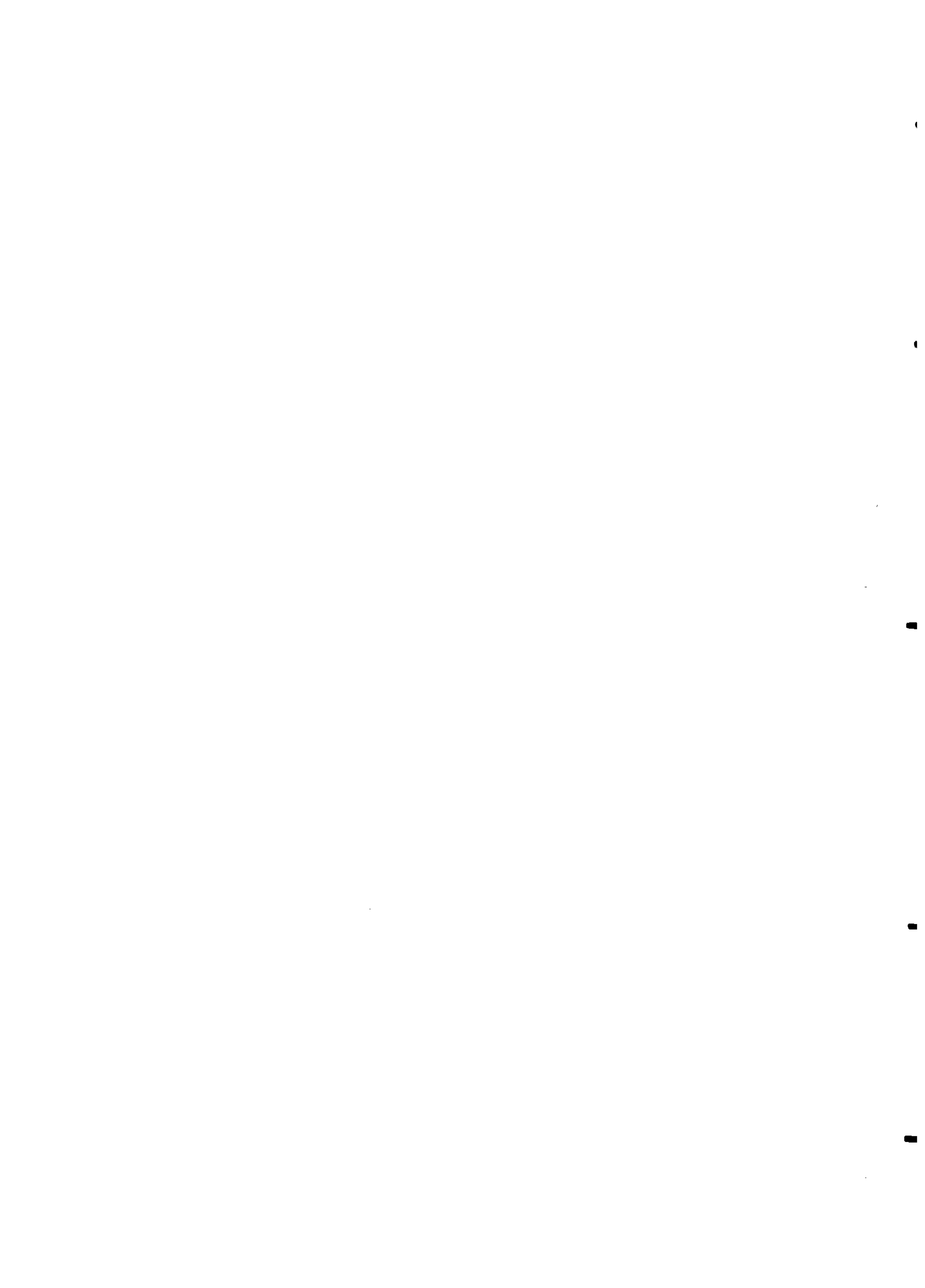
والسمر يقام على هذه الصورة في المناسبات التى تحددها ظروف هذه التجمعات في مكان يعد خصيصا لذلك ويفضل في الأماكن المفتوحة وفي شكل دائرة ناقصة تقدم البرامج من خلال فتحتها وفي مركز الدائرة مما يجعل هناك ضرورة خاصة لمراعاة الحركة التمثيلية ليتمكن المشاهدون من متابعة البرنامج المقدم خاصة وأنه عادة لا يستعان بمكبرات الصوت .

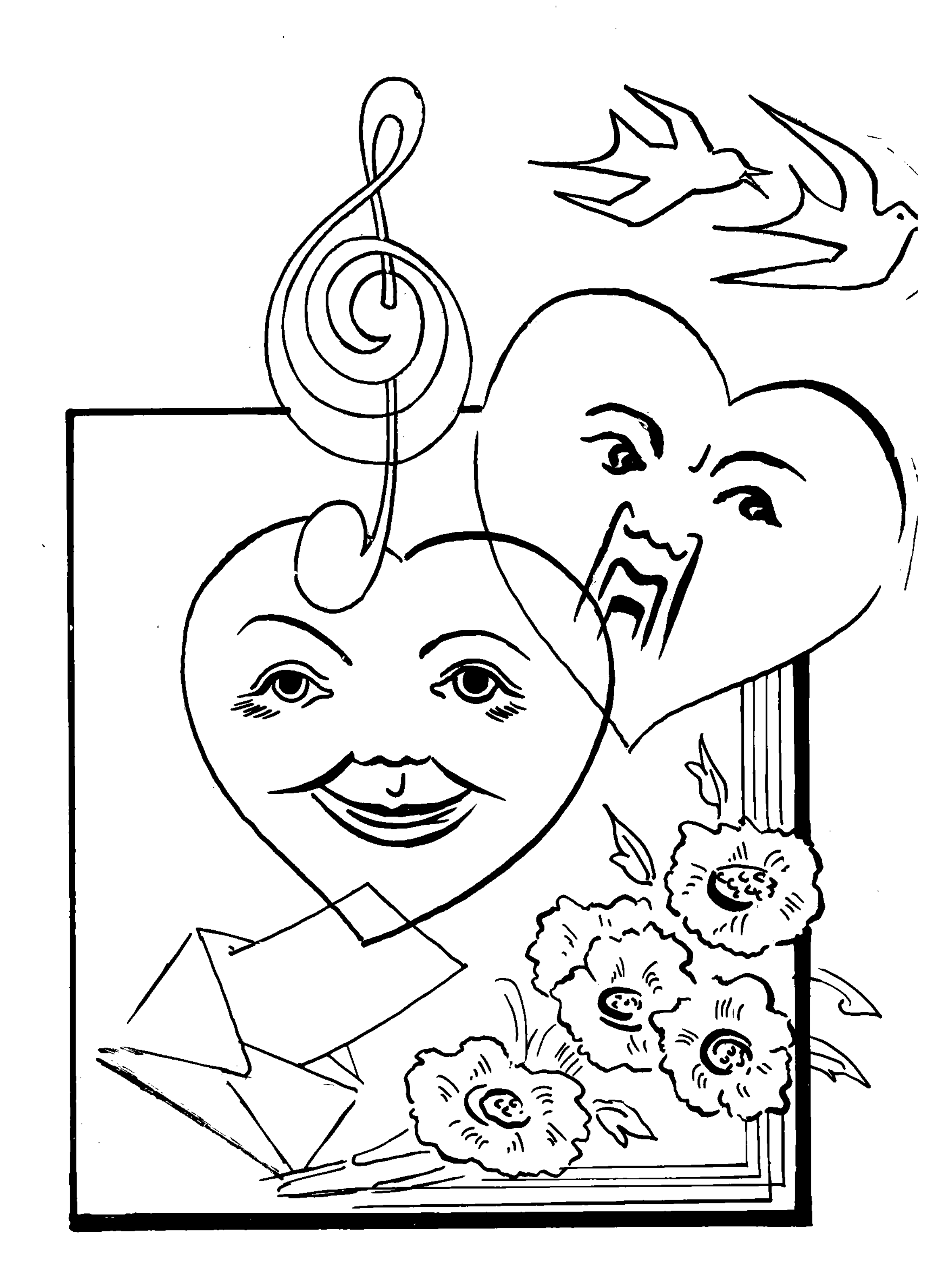
ويعتمد السمر في هذه الصورة على مقدم السمر ومساعده بالإضافة للمنظمين للحكاية والمستقبلين ومقدمى الشاهى والمرطبات - أما مقدم السمر فيجب أن تتوفر فيه خفة الروح واللباقة والتحمس وأن تبدو على ملامحه السعادة حتى يعكسها على المشاهدين وأن يفهم مواد البرنامج مسبقا ويشرحها بوضوح واختصار أما مساعده فيجب أن يعد الإكسسوارات اللازمة والأدوات الأخرى اللازمة للبرنامج .

وأما البرنامج ذاته فيجب أن يكون منوعا ومتغيرا وشاملا على الإسكتشات القصيرة والأناشيد والكلمات والصيحات والغناء والألعاب السحرية والتى قد يشترك فيها أكبر مجموعة من المشاهدين .

السمر كجزء من الفنون المسرحية :

والمقصود به هو ذلك الشكل السمرى لبعض الفقرات والتى تقدم في الحفلات المسرحية وتطلق عادة على النمر الخفيفة التى لا تحتاج لوقت طويل وذلك كفقرات التقليد والمواهب الفردية الخاصة وفن المنولوج سواء بصورته التمثيلية أو الغنائية والديالوج الحوارى بين اثنين والفكاهات التمثيلية والإسكتش القصير ويشترط في كل ذلك قصر الموضوع والنهايات الحادة المفاجئة وما يتبعها من غلق سريع للستار وهى ضرورية في البرنامج المسرحى وتتخلل الفقرات الطويلة لشد انتباه المشاهد وهى تعطى فرصة في الوقت ذاته لتغيير المناظر الخلفية والإكسسوار لأنها عادة تقدم أمام الستار الأمامى أو أمام ستار الوسط (السكندو) مما يتيح الفرصة لإجراء التغييرات اللازمة دون ترك فترات صامته في البرنامج .





الفن الإيمائي والتمثيل الصامت

للأستاذ محمد الخولي

إن نظرة تبدى السخرية أو الاحتقار ، أو هزة كتف تدل على اللامبالاة ، أو تقطيبة تبدى الغضب ، أو قلب شفة تظهر الامتعاض . . كل هذه حركات إيمائية لها مدلولها الواضح ، وليست في حاجة إلى كلمات للإفصاح عن معانيها ، ومما لا شك فيه أننا جميعا نستخدم مثل هذه الإيماءات للتعبير عن معان محددة — ورغبة منا في إعطاء معان واضحة وصريحة لحركاتنا وإيماءاتنا — فإننا نجد أنه لا مفر من اللجوء إلى الكلمات إن كنا نبغى سرد واقعة كاملة ، بيد أن الممثل القدير المتمكن من فنه الإيمائى لن يحتاج إلى مثل هذه الكلمات لدعم ما يود شرحه من مفاهيم — ويؤدى ما يرغب في التعبير عنه بحركة إيمائية خالصة .

إن فن البانتوميم من أقدم الفنون التشخيصية وأعرقها . . وقد نسب ذلك إلى تعاليم واحد من أعظم أدباء الإغريق القدماء « بولتو » الذى كانت تضعه صيغة حواره دائما في كبار الكتاب المسرحيين — بالرغم من أن ذلك كان يأتيه عن طريق غير مباشر بعد أن نال شهرته المدوية هذه عن طريق التمثيل الصامت المسمى بالبانتوميم .

الكوميديا والبانتوميم :

من المعروف بداهة أن فن الكوميديا في أبسط مفاهيمه يمثل روح النقد الاجتماعى لذا نجد أن الكوميديا تنبع من خلال المعايشة الواقعية وتتناول أنماطا دنيا من البشر فتعرض لمشاكلهم وصراعاتهم ومطامحهم ، وتتصدى لما في هذا الواقع من توافق أو تضارب بالنسبة لمصالح الطبقات الأخرى في المجتمع . ويستلزم هذا النقد الاجتماعى بالتبعية فهما عميقا وواعيا

من الفنان للواقع الاجتماعى مع فهم أكثر وأشمل لطبيعة الصراعات القائمة به ، حيث تصبح السخرية من مثالب الشخصيات في الكوميديا الجيدة ممتدة إلى سخرية أعم بمثالب المجتمع ككل ، ومادامت هذه السخرية تؤدى فعلا إلى الإضحاك فإن ذلك يصبح أحد الوسائل الفعالة التى يلجأ إليها الكاتب الهزلى للتأثير في عقل المتفرج .

وكثيرا ما نجد أن موضوعات الكوميديا لا تتوافق مع بواعث الضحك بمعناه الإنسانى فقد ينبثق الضحك عن طريق أشياء لا تمت بصلة للكوميديا إطلاقا ، ففى الوقت الذى تستخدم فيه التراجيديا القانون الأخلاقى العام كخلفية للحدث الدرامى فإن الكوميديا تشرع حالا في مناقشة هذا القانون بأسلوب وخز الإبر . وفي ذلك نجد أن الكوميديا وسيلتها الوحيدة هى التشخيص أو التمثيل الصامت عن طريق الحركات والإيماءات الهادفة اللاذعة .

ومن الفنون التى تقوم على فن البانتوميم – ويدخل فيها كعنصر أصيل « فن الباليه » الذى يعتبر مع الفن الأوبرالى آخر ثمرتين للفكرالكلاسيكى .

ففى الباليه نجد أنه تم توثيق الاتحاد بين الكلمة والغناء مع الإيماء والرقص فنحن عندما نشاهد أحد الباليهات القديمة نجد أن الإيماء يختص بنصيب وافر – فقد كانت الإيماءات والحركات تعنى كل ما يمكن التعبير عنه بالكلام . إنها التمثيلية الصامتة التى نرى فيها الحركة الجسدية أجيد تهذيبها وإعدادها للتعبير عن شيء معين بدون وساطة الكلمات لذا فلها القيمة التعبيرية دائما وأبدا .

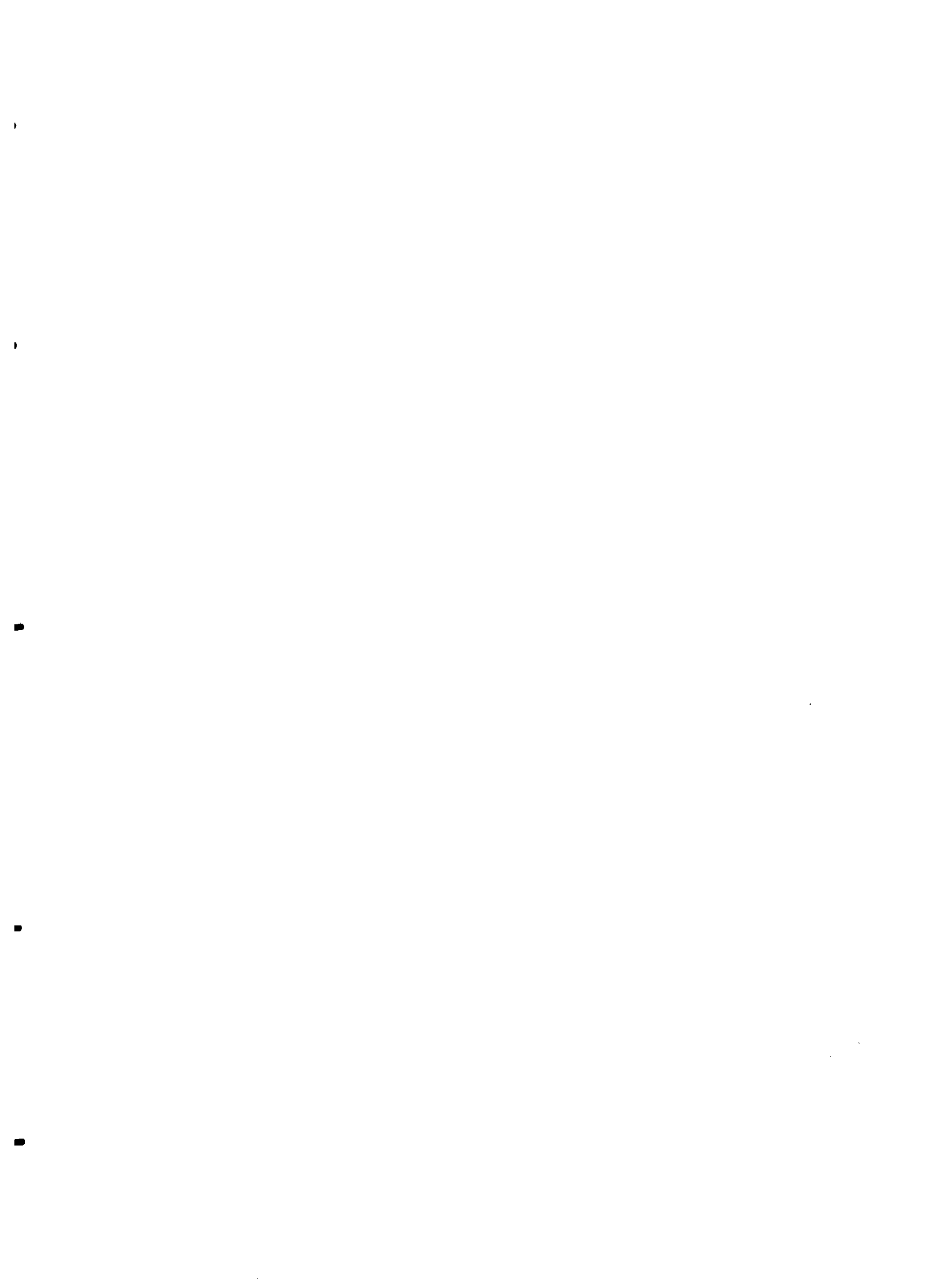
ومما يجدر إضافته إلى فن الإيماء التعبيرى وإلى الإشارة الواقعية أو المطوعة فنيا تلك الرموز الاصطلاحية التى وضعها « دى لبيه » لتكون لغة يمارسها الصم والبكم – وهى إشارات تحاكى شكل الأشياء وحركات العمل ومختلف الإشارات العادية في الحياة ، قد تخلو من أى مضمون كوريجرافي أو انفعالى .

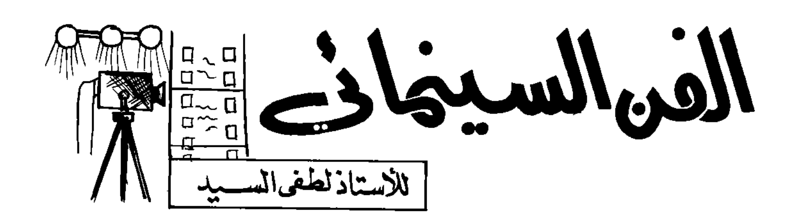
إن فن التمثيل الصامت هو فن التعبير عن المشاعر بالإشارات والحركات ولا سيما بعد أن أخذ نصيب التمثيل الصامت يزداد يوما بعد يوم في عصرنا هذا من الدراسة والصقل وقد افتتحت لذلك معاهد في بعض الدول بعد أن كان قد تقادم به العهد وكاد يطويه النسيان . فها هو « ايرهارد كوته » يقيم معهدا للتمثيل الإيمائى الصامت بألمانيا الديمقراطية ويطلق عليه اسم استوديو فن التمثيل الإيمائى وإذا بالآف من الشباب من مختلف الدول يلتحقون بهذا المعهد ليمارسوا هذا الفن الذى عشقوه .

وإذا كنا بصدد التمثيل الصامت وذكرنا فن البانتوميم السينمائى فلا مفـــر من أن نذكر صفـــوة الممثلين الخالدين أيام السينما الصامتة أمثال « هال روشن » و « بن تورين » و « نيمو ماكرى » و « شارلى سبنسر شابلن » وغيرهم ممن كانت لهم مفرداتهم من نوعية الإيماء محببة إلى الناس ولصيقة بهم لا ينفصلون عنها واستمر بعض هؤلاء الموهوبين يحللونها ويضيفون إليها ويكشفون عن استعمالات عديدة لها ثم تعلموا كيف يشيعون الشعور من خلالها ويخلعون عليها شيئا من علم النفس الكوميدى في بلاغة تزرى بأية لغة أخرى ولم يلبثوا أن أزاحوا النقاب عن جماليات الحركة المضحكة التى لا ترقى الألفاظ والكلمات إلى بلوغ مداها مهما بلغت .

إن فن البانتوميم لغة قائمة بذاتها ، وإن الفنان الذى يتقن فن التمثيل الإيمائى غاية الإتقان لن يحتاج لشرح مراميه لأنه سيستطيع أن يعبر عن مضامينه بطريقة حركية خالصة مبرزة للمشاعر والأحاسيس في رشاقة ودقة ويسر .

إن أروع البانتوميم هو ما يبدى فيه الممثل أعمق المشاعر وأغنى وأرق الأحاسيس مخاطباً أعماق المتفرج ووجدانه .





لقد أصبحت السينما في عصرنا هذا أداة تثقيف جماهيرية واسعة ، فعن طريقها تتناقل الشعوب اليوم حضاراتها المختلفة ، فمنذ أكثر من نصف قرن يذهب الناس في جميع أرجاء العالم إلى السينما يجذبهم سحر الصور المتحركة التى تظهر على شاشة في قاعة مظلمة ، يذهبون إليها ليستريحوا أو ليستمتعوا كما يستمتعون بقراءة الكتب أو الاستماع إلى الموسيقى وأصبحت عادة الذهاب إلى السينما عميقة الجذور في نفوس الناس لا بفضل الأفلام العظيمة القليلة فحسب ، وإنما بفضل طريقة السينما في تقديم القصة وفي عرض الحياة مما يهز قلب المتفرج ويحرك خياله . وبعد ما يزيد على السبعين عاما من التجربة والخطأ ومن النجاح والفشل ومن الإيرادات الخيالية والخسائر المدمرة ، تحول الابتكار الذى ظهر في سنة ١٨٩٥ م إلى إلى فن القرن العشرين .

بل إن الفن الشائع في عصرنا لم يعد قاصرا على الأفلام الروائية والتسجيلية ، فهناك أفلام الكارتون (الرسوم المتحركة) وهناك الأفلام التى تستخدم في الأغراض التعليمية والصناعية والتدريبية والإعلامية – هذا بخلاف الآثار الإعلامية لفن السينما والتى تلعب دورا هاما في القضايا العالمية – وكما يقول المثل الصينى القديم (إن صورة واحدة تعادل عشرة آلاف كلمة) .

مراحل الفيلم :

تبدأ مراحل الفيلم عادة بالتفكير في الإنتاج من الناحية المادية ، ثم تأتى مرحلة السيناريو التفصيلى وهو ما يسمى بالديكوباج وهو الإعداد

التكنيكى للفيلم ، ثم تبدأ مرحلة التنفيذ يتبعها مرحلة المونتاج ثم آخيرا أعمال التشطيب النهائى للفيلم والسيناريست عموما هو الشخص الذى يعطى البناء الدرامى والتكوين السينمائى السمعى والبصرى لما كان فكرة أدبية ويعتمد هذا التحويل الدرامى إلى وحدات تصوير على ناحيتين هامتين : الناحية الأولى : محتوى اللقطة . . وينقسم إلى :

أ) حجم اللقطة : وهى إما للشخص وإما للموضوع :

١ — بالنسبة للشخص . . وتتدرج من الصغير للكبير إلى :

* لقطة بحجم العيون فقط .
* لقطة شاملة للوجه .
* لقطة من أعلى حتى الصدر .
* لقطة من أعلى حتى الوسط .
* لقطة من أعلى حتى الساق وتسمى باللقطة الأمريكية .
* لقطة الجسم بالكامل .

٢ — بالنسبة للموضوع :

* لقطة لجزء من الموضوع .
* لقطة للموضوع .
* لقطة عامة للموضوع من بعد .

ب) زوايا التصوير : وتنقسم إلى :—

١ — اتجاه الكاميرا من أعلى .

٢ — اتجاه الكاميرا من أسفل .

٣ — اتجاه الكاميرا ذاتيا كنظر المشاهد .

ج) حركات الكاميرا : وتنقسم إلى :

١ – حركة الكاميرا المستوية :

- حركة الكاميرا من اليمين لليسار .
- حركة الكاميرا من اليسار لليمين .
- حركة الكاميرا من أعلى لأسفل .
- حركة الكاميرا من أسفل إلى أعلى .

٢ – حركة الكاميرا المتنقلة :

- متنقلة من الأمام للخلف .
- متنقلة من الخلف للأمام .
- الحركة المتوازية المصاحبة للحركة .
- حركة العدسة متغيرة البعد البؤرى .
(الزوم الأمامى والخلفى)

٣ – الحركة المركبة : وهى التى تتحرك فيها الكاميرا على ما يشبه الروافع .

الناحية الثانية : تتابع اللقطات .

والاهتمام بتتابع اللقطات يعطى سهولة لأعمال المونتاج ، فلا بد لهذا التتابع أن يكون سهلا مرنا مع مراعاة المخرج الدرامى لهذا التتابع .

أنواع الفيلم :

اخترع خامة الفيلم أديسون سنة ١٨٨٩ م وبرغم الإضافات التى استحدثت فلم يحدث تغير جوهرى إلى الآن ويتكون فيلم أديسون بصفة

عامة من طبقتين ، طبقة الدعامة من مادة ـ السليلوز مضافا إليها مادة التريسيفيت ضد الحريق وفوقها طبقة الجلاتين مع نترات الفضة وطبقا لاختلاف النسبة بينها تنتج درجات حساسية الفيلم ، ويعرف الوجه الذى به طبقة الجلاتين بالوجه المطفى والذى يجب أن تزال عنه طبقة الجلاتين في حالة اللصق ، أما الوجه الآخر فيعرف بالوجه اللازع وبخلاف الفيلم الخام فهناك الفيلم البوسيتيف وهو النسخة المطبوعة والذى تتم عليه عمليات المونتاج .

أولا : ينقسم الفيلم صورة إلى :

١ ـ الفيلم ٣٥ ملم ونسبة ارتفاع الصورة فيه إلى العرض ١ :١,٣٣.

٢ ـ الفيلم البانوراميك فيه ١ :١,٦٦ .

٣ ـ فيلم السينما سكوب النسبة فيه ١ :٢,٥٥ .

٤ ـ فيلم الفيستافيزيون وتبدوالصورة فيالفيلم أفقيه فيالنسخة السالبة .

٥ ـ فيلم التكينسكوب ـ ويحتاج لكاميرا خاصة ومعالجة خاصة .

٦ ـ فيلم ١٦ مم وهو سهل الاستعمال واستخداماته متعددة .

٧ ـ فيلم ٧٠ مم ويسجل فيه الصوت مغناطيسيا على الفيلم .

٨ ـ فيلم ٨ مم ويستعمله الهواة في البداية ومنه الصورة فقط على أن يركب له الصوت منفصلا ومنه الصوتوالصورة مغناطيسيا

ثانيا : الفيلم صوت : المستخدم في المونتاج وينقسم إلى :

١ ـ الفيلم الضوئى ٣٥ مم ويرى فيه خط متعرج في جانب الفيلم يبدو خطا في حالات الصمت مترددا في حالات الحوار والموسيقى.

٢ ـ الفيلم الممغنط ٣٥ مم ويتم التسجيل فيه على الناحية المطفية .

٣ ــ الفيلم الممغنط ١٧,٥ مم وقد استغل الفيلم ٣٥ بوضع خطين للصوت على الجانبين بدلا من جانب واحد مع قص الشريط من المنتصف طوليا .

٤ ــ الفيلم الممغنط ١٦ مم ويسجل عليه من المنتصف .

ثالثا : الشريط الساحب :

وهو شريط خام فسد لتعرضه في الضوء ولونه أبيض ويستعمل كبداية ساحلة الفيلم .

قياسات الفيلم ومدة العرض :

تحدث الحركة في التصوير السينمائى عن طريق خداع نظرى حينما تمر وتتابع صور منتظمة لحركة معينة بسرعة ٢٤ صورة في الثانية ، وهنا لا تستطيع العين ملاحقة هذه الصورة الفردية فيبدو للعين المشهد في تتابع واستمرار . وإذن الفيلم يمر بسرعة ٢٤ كادرا في الثانية والكادر هنا هو التعريف للصورة الفيلمية وفي الدقيقة يمر على العين ١٤٤ كادرا في الساعة ٨٦٤٠٠ كادر وهذه السرعة متساوية مهما اختلفت أنواع الأفلام .

أعمال المونتاج :

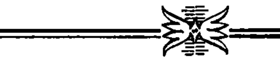
يحتاج الفيلم بعد طبعه إلى [illegible] خاص بالنسبة لشريط الصورة وشريط الصوت وطبقا لموضوع الفيلم وأسلوب وثقافة المخرج والمثير . . يتم تحديد علامات للقطع على الفيلم وهنا تبدو الحاجة إلى عملية قص الفيلم واللصقات وتتم اللصقات على حرف الكادر في منطقة الحد الفاصل بين الكادرين ويتم عادة الكول أو السيمنت وأحيانا يستعمل أسيتون لرخصه وعند اللصق تزال طبقة الجلاتين من الجزء الأسفل للجانب الأيسر مع كشط الجزء العلوى (الدعامة) للجانب الأيمن حيث تلصق النهاية اليسرى فوق النهاية اليمنى وأحيانا يتم اللصق بشريط شفاف لاصق يستعمل

على الوجه اللامع عادة ويعرف بشريط السيلوتيب ، ويجوز اللصق من الناحيتين في الفيلم صورة أما في حالة شريط الصوت الممغنط أو شريط الصوت المصاحب للصورة فلا يجوز حتّى لا يحجب الصوت ويستعمل هذا الشريط في آلة خاصة تقطع الفيلم ميكانيكيا في منتصف الخط الفاصل .

ملاحظات :

١ – يلجأ الكثيرون من المبتدئين باستخدام ما يعرف بالزوم وهناك العدسة الزوم مع ثبات الكاميرا المتغيرة البعد البؤرى فتغير حجم الشيء المصور بينما لا يتغير البعـــد بينه والكاميرا . . وينصح بعدم الإكثار من استعمال الزوم إلا بما يبرر استخدامها في الحالة الدرامية كما يجب تجنب السرعة في استخدام الزوم كما لا ينبغى مطلقاً القطع في أثنائه .

٢ – يجب تجنب حركة البان المتناقضة – بان من الشمال إلى اليمين يتبعه بان من اليمين للشمال لموضوعات مختلفة وبزوايا كاميرا مختلفة وأيضاً حركات التضاد للأمام أو للخلف على مواضع مختلفة متتابعة كما يجب تجنب توارد اللقطات ذات الأحجام المختلفة جدا والمتباينة الواحدة تلو الأخرى .



المحتويات



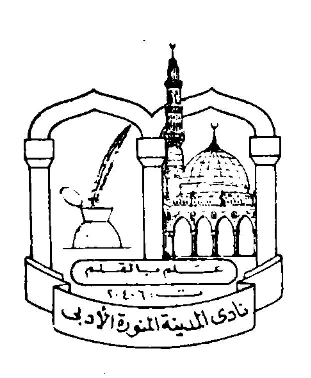
الصفحة　　　　الموضوع



الباب الرابع :

الباب الخامس :




علم بالقلم
ت: ٢٠٤٠٦
نادى المدينة المنورة الأدبى



مطابع الفرزدق التجارية ☎ ٤٧٨٨٥١٠